ظواهر المسرح الأسبانى

دكتور صلاح فضل

٢٠٠٧



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مقدمة

خلا الأدب العربى طيلة قرون متطاولة من فن المسرح ، وان لم تخل الحياة العربية من بعض مظاهر العروض العفوية التى تتصل بأسبابه خاصة فى بعض البيئات الحضارية ذات التراث الثقافى العريق ، وجاء العصر الحديث ليطوى حواجز المسافات بين الأمم المختلفة ، وليجعل من الاتصال القانون الأساسى للعلاقات الاجتماعية والفكرية والثقافية ٠

فاستزرع الفنانون أولا ، والأدباء ثانيا ، هذا الجنس فى المجال العربى ، ونما لدينا منذ ما يربو على قرن من الزمان ، معتمدا على محاكاة النماذج الغربية ، ومحاولا من حين لآخر تأصيل مفاهيمه ، وتأسيس الوعى برسالته ، انبثاقا من اطاره المعتد به فى النقد العالمى من ناحية ، واتكاء على بعض الأشكال الشعبية العربية للعروض التى تضاهيه من ناحية ثانية ٠

وجاء العصر الأحدث بجملة من الفنون المتولدة عن المسرح ، مثلت ثورة هائلة بتقدم وسائل الاتصال السمعى والبصرى من راديو وسينما وتليفزيون ، ولم يعد بوسعنا أن ننظر اليها كوافد جديد نستطيع التحكم فى مدى انتشاره وتأثيره ، اذ ملأت أسماع عامة الناس وأبصارهم ، وجعلت الفنون — وربما لأول مرة فى التاريخ الانسانى — من أعدل الأشياء قسمة بين الناس ، فى فرص التعرف عليها والتذوق لها والاستمتاع بها ، واشتدت بذلك ضرورة الاستمرار فى تأصيل المسرح باعتباره « أبو الفنون » ، وتعميق الوعى بتجاربه الرائدة فى مختلف الثقافات العالمية ٠ وقامت الترجمة — خاصة من الأدبين الانجليزى والفرنسى — بدور أساسى فى هذا

المضمار . وعندما انتكست الحياة الثقافية الرسمية فى مصر فى أوائل السبعينيات انتقلت خبراتها العلمية الى بعض المراكز العربية الأخرى ، التى احتضنتها بحـــدب واصرار ، وتولت الاســتمرار فى تنفيــذ بعض مشروعاتها الثقافية الهامة ، فمضت فى اثراء اللغــة العربية بأهم عيون التراث الانسانى المسرحى ، مما أدى الى تكوين مكتبة غنية بمئات النماذج الكبرى من المسرح العالمى .

وقدر لى أن أسهم عن بعد فى هذا النشاط ، بنشر مجموعة متتالية من المسرحيات المترجمة عن الأدب الاسبانى ابتداء من أبريل عام ١٩٧٤ ، وأن أراجع وأقدم لمجموعة أخرى من الأعمال المنقولة عن نفس هذه اللغة فى سلسلة « المسرح العالمى » التى تصدر فى الكويت ، مما انتهى بحكم التراكم الى توفر مادة نقدية طيبة تمثل حصيلة الفصـــول التى أقدمها للقــارىء العربى الآن .

وهى لذلك تتسم بطابع « تعريفى » لا « تجريبى » ، فلم تكن تشغل بمشكلة المنهج النقدى ، ولا بتوخى مظاهر الحداثة والتأنق فيه ، بقدر ما كانت توظف كل ما يتاح لها من بيانات تاريخية واجراءات تحليلية وبحوث مقارنة ، لاضاءة هـــذا المسرح الذى يعـد من أقــرب أنمـــاط المسرح الأوربى الى مزاجنا العربى وعناصر ثقافتنا الحميمة ، لأنه ولد فى اسبانيا فى نفس الوقت الذى كان فيه الموريسكيون ــ وهم بقايا عرب الأندلس ــ يشغلون ماديا النصف الجنوبى الشرقى من شبه الجزيرة الأيبيرية ، وتنبثق ثقافتهم العربية وفكرهم الاسلامى ومزاجهم المولد من أية بقعة يحفر فيها الدارس بعمق ، فالحضارة العربية كانت الماء الكامن تحت الأرض الاسبانية، والهواء الذى يتنفسه مبدعو هذا المسرح الاسبانى خاصة فى عصره الذهبى، بالرغم من انتمائهم اللغوى والميثولوجى المقصود الى الثقافة الغربية بأصولها اليونانية والرومانية ، فبقدر ما يعكس هذا المسرح ــ بصدق ونفاذ ــ أهم خصائص الشخصية الاسبانية فى مراحلها التاريخية المختلفة بقدر ما يقترب من الكشف عن العصب العــربى الذى ما زال حيا فى تكوينهم الوجدانى والفنى ، واذا كان ذلك ظاهرا للعيان فى مجموعة القيم التى تستخلص من نماذج العصر الذهبى ، وطبيعة رؤية العالم عند كبار ممثليه ، كما تشير الى بعض ذلك الفصول التالية ، فان المسرح الاسبانى الحــديث يدور فى جوهره حول مشكلات الطغيان السياسى والقهر الاجتماعى ، والتعصب الدينى ، ونشدان التحرر الفكرى والفنى ، وهى القضايا الأساسية لدينا فى العالم العربى ، مما يجعل تجربة اسبانيا التاريخية التى تجسدها كما تنعكس فى المسرح خير نموذج يمكن أن نرى فيه بعض ملامح واقعنـا ، ونسترد به قدرا من وعينا ، ونستشرف من حلوله الحضارية المستنيرة أملا فى مستقبلنا .

وقد آثرت أن أبقى على الطابع الأصلي الذى كتبت به هذه الفصول عندما نشرت كمقدمات للاعمال المسرحية المترجمة ، لأن تعديلها وفقا لمنظورى المنهجي الآن يعنى كتابة غيرها ، ولأن هدف « التعريف » الذى كان يحدوها ما زال قائما حتى الآن ، فلا يكاد يوجد بين أيدى قراء العربية كتاب واحد يقدم صورة عامة للمسرح الاسبانى فى عصوره المختلفة ، مبرزا أهم ظواهره الانسانية والفنية ، على أهمية ذلك فى ادراك المؤلفين والمتلقين لدينا لطبيعة تركيب الجهاز المسرحى ، وطريقة قيامه بوظائفه الفنية والاجتماعية بشكل مباشر قريب . فلن نعرف المسرح العالمى فى أصوله وأسراره وتجلياته المحدثة ما لم نتأمل بامعان تجارب الشعوب المختلفة ، لا كمجرد قراء مستهلكين لانتاجهم ، وانما بتنمية المعرفة بخبراتهم ، وتكثيف البحث النقدى فى أعمالهم ، وأحسب أن التجربة الاسبانية بخصوبتها وتلاقيها معنا فى الجذور جديرة بأن تلقى منا حفاوة المعرفة ومحبة الفهم والامتلاك .

دكتور صلاح فضل

ادارة أندلسية ، المعادى الجديدة

١٩٩١

ظواهر العصر الذهبى

ابرز شخصياته :

شهدت اسبانيا حركة بعث أدبية هائلة أعقبت الازدهار السياسى والاقتصادى والثقافى الذى تمتعت به فى عصر النهضة ، والذى لم يدم سوى فترة قصيرة نسبيا ، اذ أنه عندما بدأت هذه الحركة الأدبية تصل الى ذورتها ، وتعطى ثمارها الناضجة ، كانت التناقضات داخل الامبراطورية الاسبانية قد بدأت تطل برأسها هى الأخرى ، وأخذت الامبراطورية ترزح تحت وطأة آلام سياسية واجتماعية أوشكت أن تمزق رداء القومية الجديد بالنزاعات الانفصالية من ناحية ، وحركات التمرد الشعبى من ناحية أخرى .

وقد وصلت الحركة الأدبية الى أوجها خلال العصر الذى يطلقون عليه « العصر الذهبى » والذى امتد طيلة قرن ونصف ، الا أنه فيما يتصل بالظواهر المسرحية يمكننا أن نحصر ازدهاره فى الفترة الواقعة ما بين سنتى ١٥٨٠ ـ ١٦٨٠ م ، لأنها هى التى شهدت أعلامه الكبار ، ومدارسه الرئيسية التى تناولت ما انتهى اليها من تراث الأقدمين فنفخت فيه روحا من عبقرية ابنائها ، وشيدت فوقه بناء سامقا أصبح فيما بعد من المعالم الرئيسية فى تاريخ الآداب العالمية .

أما شخصياته البارزة التى تركت بصماتها على الثقافة الانسانية فقد كانت ثلاثا هى :

ميجيل دى ثيربانتيس	١٥٤٧ ـ ١٦١٦	Miguel de Cirvantes.
لوبى دى بيجا	١٥٦٢ ـ ١٦٣٥	Lope de Vega
كالدرون دى لاباركا	١٦٠٠ ـ ١٦٨١	Calderon de la Barca.

مع أن « ثيربانتيس » قد عرف عندنا وفى العالم كله بأنه الروائى الذى كتب دون كيخوته فان هـذا الجانب الهام من نشاطه الأدبى الخلاق فى المسرح يستحق الابراز ، مع أنه قد ظل مجهولا لدى عامة الناس ، باستثناء قلة من الدارسين المتخصصين حتى وقت قريب ، هذا على الرغم من أنه كان على علاقة قديمة وحميمة به ، فقد بدأ بكتابة المسرح قبل الرواية ، الا أنه بقدر النجاح الأسطورى الذى لقيه وشهده فى الميدان القصصى بقدر ما تعثرت صلته بالمسرح وضاق صدره به فألقى ما كتبه منه فى زوايا النسيان على اعتزازه به وايداعه فيه بضعة من نفسه وحسه وأفكاره ·

وقد كانت مشكلته ــ ولعلها هى مشكلة كل كاتب مسرحى منذ أن عرف الانسان هذا اللون من النشاط الفنى ــ هى أصـحاب الفرق الذين يتحكمون فى الكتاب ، والذين كانوا يسمون فى ذلك العصر بالمؤلفين ، فيشكو « ثيربانتيس » مر الشكوى من تجاهل هؤلاء « المؤلفين » لمسرحياته بالرغم من علمهم بوجودها · واذا تأملنا هذا الموقف برهة أدركنا أن العلاقة بين مؤلف « دون كيخوته » وفن المسرح وجمهوره لم يكن لها أن تأخذ سوى هذا الطابع ، فثيربانتيس مؤلف « جوانى » ــ اذا استعرنا هـذا المصطلح الفلسفى ــ وهو من أوائل عباقرة الأدب الذين تعمقوا النفس البشرية فى أدق خلجاتها وأبعد أغوارها وأعظم تقلباتها ، لذا فان مواجهته للجمهور لم يقـدر لها النجـاح الكافى ، بالرغم من أنه يزعم غير ذلك فى كتاباته عن مسرحه ، ويشيد باقبال الجمهور عليه ، ملقيا التبعة كلها على أصحاب الفرق ، وذلك لأنه كان ينبغى عليه أن يعطى لأشخاصه لا أفكارا ولا مشاعر محللة مترسلة كمـا فى الرواية ، وانما أحداثا مرتبة باقتصـاد محكم ، ومحركة فى توازن خارجى دقيق ·

فهو وان كان قد فتن هذا الجمهور كأفراد عندما يخلو كل منهم الى نفسه ، فيغرق فى الضحك أو البكاء أو الانفعال أو التأثر عند قراءة عمله القصصى الخالد ، فانه لم يستطع تحريكهم كجماعة من فوق خشبة المسرح، أو هو ان أردنا الدقة فى التعبير كان على وشك أن يظفر بذلك حتى برز فى المحيط الأدبى « زعيم » آخر كان أكثر منه مهارة فى فن قيادة الجماعات، فالتقط منه صـولجان الملك ــ على حد تعبيره ــ قبل أن ينعم بالسـيادة والنجاح ، أما هذا الزعيم الموهوب الذى خلق للاستعراض والفتنة والنجاح والعذاب فهو « لوبى دى بيجا » نقيض ثيربانتيس الأول سواء فى طابعه الشخصى أم الأدبى ، مع أنه كان يعيش على بعد خطوات منه فى أحد شوارع مدريد القديمة ·

وليس معنى هذا أن ثيربانتيس لم يتفوق فى كتابته للمسرح وان كان لم يصل الى الجمهور عن طريق عروضه ، فان انتاجه فى هذا الميدان ــ وقد

طبع معظمه فى حياته ـ يضعه فى صفوف الرواد الذين ساعدوا على اكمال الخلق المسرحى فى اللغة الاسبانية ، بما ينبض فيه من قيم انسانية ، وما يتمثل فى بنائه من احكام فنى ، وما يضيفه الى أدوات التعبير المسرحية، اذ يعتبر مبدع هذه الفصول القصيرة El Entremés التى كانت تتخلل العروض المسرحية ، وله فيها مذهب خاص ساد لدى مؤلفى هذا الجنس المسرحى من بعده .

ويحدد النقاد له مرحلتين فى انتـــاجه المسرحى : احداهما مرحلة الشباب ، والثانية مرحلة الكهولة ، ويثبتون له تفوقه على نفسه ومراجعته لكثير من الأعمال المسرحية التى لم تكن ترضيه أو تشبع حاجاته النفسية والفنية ، مما يدفعه لأن يعود لموضوعاته مرة أخرى فى تناول جديد متقن، وأظهر مثل على ذلك هو مسرحيتاه : «تجربة الجزائر» و «حمامات الجزائر» فان التجربة فيهما واحدة ، يتناول تلك الفترة الأليمة والخصيبة من حياته التى قضاها كأسير مسيحى فى سجون الجزائر ، والتى كتب بسببها هذا الفصل الشهير المشكل فى « دون كيخوته » ، ولكنه فى المسرحية الثانية يعطى أبعادا انسانية أعمق بكثير مما استطاع أن يقدمه فى الأولى .

واذا كان لنا أن نختار واحدة من أعماله المسرحية كنموذج لفنه ، ونلقى عليها بعض الضوء فاننا نتوقف قليلا عند « نومانثيا "Numancia" التى تعتبر أقدم مأساة عظيمة فى الأدب الاسبانى وأجدرها بالتقديم والعرض على مسارحنا العربية . وقد ظفرت هذه المسرحيـة بتقدير منقطع النظير وحماس بالغ لدى المفكرين ابتداء من القرن الماضى ، الى الحد الذى اعتبروها فيه واحدة من أعظم المآسى الانسانية فى التاريخ الأدبى بعد سوفوكليس . ولم يكن هؤلاء النقاد من الاسبان أو مفكرين من الدرجة الثانية حتى نتهمهم بالتحيز القومى أو بضعف التقدير ، وانما كانوا عمالقة مثل شـــليجيل وشوبنهور ، وجوته ، وشيلى ، يقول عنها شوبنهور مثلا « لقد رسم فيها ثيربانتيس انتحار شعب بأكمله ، فهل نضيع كل شىء ؟ .. لم تبق لنا الا العودة الى أحضان الطبيعة » .

وتكتسب هذه المسرحية كل يوم تقـديرا جديدا يضاف الى تقـدير الرومانتيكيين المتطرف الذى شهدته فى القرن الماضى ، وذلك لما تمجده من بطولات جماعية تصل الى حافة الجنون ، ولكنها تتلفع برداء أسطورى محبب يعطيها قوة دراميـة بالرغم من أنها ترتكز على قاعـدة تاريخيـة صلبة ، وموضوعها هو العمل الفدائى الجماعى ، ولذلك نقول انها من أنسب ما يقدم للمشاهد العربى لتزكية روح البطولة لديه .

وقد أدرك الاسبان ـ والأوربيون عموما ـ قيمة هذا العمل فى لحظات

تاريخهم الحرجة ، فعرضتها المسارح منذ الحرب العالمية الثانية حتى اليوم عدة مرات ، كما عرضتها مسارح مدريد أثناء حصار المدينة خلال الحرب الأهلية الاسبانية ثم عادت الى عرضها بعد ذلك سنة ١٩٦٥ ٠

وتستمد المسرحية موضوعها من أحداث تاريخية جرت بالفعل لمدينة نومانثيا التى كانت عاصمة لاسبانيا القديمة سنة ١٣٣ قبل الميلاد ، عندما حاصرها القائد الرومانى « اشيبيون "Escipion" » وضيق عليها الخناق ، فلما لم يجد أهلها مفرا من الاستسلام قرروا فى عمل انتحارى هائل اشعال نار عظيمة مثل الجحيم وقذف كل شيء فيها ، ثم ما لبثوا أن ألقوا بأنفسهم كذلك ، والتهمت النيران البلد بأكملها فلم ينج منها الا طفل صغير رمى بنفسه من فوق أبراج المدينة أمام أعين الأعداء الذاهلين ٠

وتقع المسرحية في أربعة فصـول ، وتحكى هذه المأساة أو الملحمة الجماعيه بقوة وأصالة لا نظير لهما ، اذ يرسم لنا المؤلف فى ثناياها لوحة ناطقة للجوانب الانسانية فى العـلاقات الفردية والعـائلية ذات الأطراف المتعددة ، وكلها تصب في تيار واحد من العواطف الحارة التى تتدفق بها هذه المواقف الجريئة ، فنرى مثلا عاطفة الأمومة المتقدة أو مشاعر الحب البرىء بين فتى وصبية عند المحنة ، وهذا هو الميدان النفسى الذى يبرع فيه المؤلف وتتجلى عبقريته ، وقد كان هونفسه شديد الاحساس بذلك ، فهو يصرح بأنه أول مؤلف جسم المشاعر الانسانية فى أوهامها وخيالاتها وأفكارها وجعلها شخوصا تتحرك على المسرح ٠ وهو بالفعل قد جرد هذه القوى التى سميت فيما بعد «باللاشعور» وأعطاها حياة مجسمة فى أعماله ٠

وقد عيب على هذه المسرحية تعدد أطرافها والطابع الملحمى الذى يتجلى فيها ، ولكن اذا أخذنا فى الاعتبار أن هدف المؤلف الذى حققه بنجاح كبير كان تقديم صورة انسانية لهذا المجتمع فى لوحات سريعة تذكرنا بمسرح بريخت الملحمى فان هذا النقد يصبح غير ذى قيمة ، كما عيب عليها كذلك وجود بعض الشخصيات الرمزية مثل تشخيص اسبانيا ونهر الدويرو على المسرح ، ولكنها رموز لا تكسر التصور الواقعى للأحداث فى المسرحية ، وانما تثريه بما فيها من مجاز خصب ، فهى تظهر لتتنبأ لهذه المأساة بأنها بداية لعصر جديد ، اذ بالرغم من تدمير العاصمة واحتراق الأخضر واليابس فان الشمس ستشرق ثانية على ما ينتظر هذا الوطن من مجد خالد عندما يسود البحار ويفتح العالم الجديد ويبهر الدنيا ببطولة أبنائه ٠ ولولا هذا النغم الدافيء المتفائل الذى ينبعث من هـذه الشخصيات المجازية لكانت بطولة المدينة الفدائية عملا عدميا خاليا من المغزى التاريخى والانسانى معا، فهذا النغم هو الذى يسرى من ناحية النهاية الفاجعة للمأساة ، ويرضى من

ناحية أخرى الشعور القومي لدى الجمهور الذى كان يراها فيزداد ايمانا بالنصر · وهي بعد ذلك مثل انساني وعالمي صالح لأن تستلهم منه كل الشعوب ما يزخر به من روح بطولي لا يقلل من قيمته ـ بل يزيدها قوة ـ ما يتحلله من مشاهد البؤس والعذاب التى لا تخلو منها أية حرب مهما كانت نبيلة الأسباب ·

فاذا تركنا ثيربانتيس وانتقلنا الى ضلعي المثلث المسرحي وعموديه الشامخين في العصر الذهبي وهما لوبي دى بيجا وكالدرون دى لاباركا أدركنا أنهما يمثلان جيلين متعاقبين من كتاب المسرح وطريقتين مختلفتين في تناوله ، اذ كان لكل منهما مدرسة خاصة به في فن الدراما لها ملامحها المميزة وكتابها المعروفون · فأنت تتناول أى كتاب فى تاريخ المسرح الاسباني فتجد قائمتين من مؤلفي المسرح يتربع على قمة احداهما لوبي دى بيجا ويتصدر الأخرى كالدرون ، ولا جدوى من ايرادهما هنا لأنهما أسماء لا زالت لا تعني شيئا بالنسبة لقارئنا بالرغم من قيمتها الأدبية الرفيعة الا أنها مجهولة عندنا · وبالاضافة الى ذلك فأنت تجد فى هذه المؤلفات ـ وفي الحياة الفكرية على وجه العموم ـ صراعا بين هاتين المدرستين وأتباعهما ، وربما كان أحد مظاهر انفصام الشخصية الاسبانية التى لم تبرأ فى تاريخها من الحرب الأهلية ، فمنذ أن كانت شبه الجزيرة الأيبيرية موزعة بين العرب والمسيحيين وهذا الانقسام الى جانبين قدر لم تتخلص منه بالرغم من التوحيد السياسى والجغرافى ·

وكان الصراع بين مدرستي لوبي وكالدرون قائما فى العصر الذهبى قرابة نهايته ، وان كانت معالمه لم تتضح الا فيما بعد · على أن ظاهرة الانقسام ما لبثت تطل برأسها على مدى التاريخ الاسباني من حين لآخر ، فى عصر التنوير وعند الغزو الفرنسى ، ثم بلغت أشدها فى صراع الحرب الأهلية الأخيرة ، ولكنها لم تختف من على مسرح الحياة الاسبانية تماما ، فهى تتربص أقرب فرصة لتعلن عن نفسها ، وما الصراع بين النوادى الرياضية فى كرة القدم وأنصار مصارعى الثيران سوى مظهر آخر لهذه الثنائية الواضحة ·

ولكنا نترك هذه الظاهرة للدراسات الاجتماعية لنركز حديثنا فى الجانب الأدبى فنقول ان أتباع لوبي دى بيجا يعتبرونه خالق المسرح الاسباني الأكبر ومؤلفه العبقرى الأغزر ، وهذا حق ، وأنه يأتى فى المقام الأول فنيا قبل كالدرون ، وهنا ينبرى أنصار المذهب الثانى لرفض هذا الترتيب معلنين أنه لا مبرر أبدا فى أية تقييمات أدبية لوضع درجات من الأولوية ، بل يذهبون الى أبعد من ذلك عندما يقولون أن الصياغة المسرحية

لدى كالدرون كانت أحـــكم صنعا وأعظـم اتقانا وأشد اكتمالا مما هي عند لوبى ٠

وقد تجلى هذا الصراع فى جيلين من النقاد الاسبان ، أولهما يمثله مينينديث بيلايو Menendiz Pelayo (١٨٥٦ ـ ١٩١٢) ، وهو أعظم ناقد شـــهدته الآداب الاسبانية الحـديثة ، وكبير الشبه بمن يدافع عنه لوبى دى بيجا فى الخصوبة والانتاج فأنت عندما ترى المجلدات التى كتبها هذا الناقد أو الجهد المضنى الذى بذله فيها فى بحث مبدع أصيل ، ثم تمر بعينك على تاريخ مولده ووفاته لا تكاد تصدق ما ترى ، ولا تستطيع أن تفسر كيف وجد الوقت لاعداد وكتابة كل هذه الأعمال ٠

وأما الجيل الثـــانى فان أكبر ممثليه هو الأستاذ « بالبوينا برات Valbuena Prat'' وهو أكبر مؤرخ للأدب الاسبانى فى القرن العشرين ، وقد انتصر لكالدرون من أنصار المدرسة الأولى وأعاد تقييمه بمقاييس فنية موضوعية عادلة ، وان كان لم ينكر قيمة عبقرية لوبى دى بيجا بل كتب عنه دراسات مطولة متميزة ٠

ثم جاء اليوم جيل ثالث من النقاد يحاول أن يضع أوزار هذه الحرب وأن يحدد المعالم الفنية بهدوء وتوازن لدى كل من المدرستين المسرحيتين ، ثم أخذوا يدرسون العوامل التى خضع لها كل من التيارين والمصب المشترك بينهما ، لكن يظل التقابل الماثل فى تراث كل من لوبى دى بيجا وكالدرون لا يستند فقط الى عواطف أنصارهما ، بل يعتمد أساسا على اختلاف الطابع المميز لكل منهما ، ومع ذلك فمن الممكن تحديد بعض الملامح الفنية الغالبة على انتاج العصر الذهبى من النصوص المسرحية والآراء النقدية المصاحبة لها على الوجه التالى ٠

خصـــائصه الفنيـــة :

عندما يتعرض الباحث للحديث عن المسارح الأوربية الأخرى مثـل الفرنسى أو الانجليزى أو الألمانى أو الايطالى أو الروسى فانه يتكىء على قاعدة طيبة من أعمال مترجمة الى اللغة العربية ، أما عندما يتكلم عن مسرح جديد علينا ـ وان كان بالغ القدم منذ سينيكا اللاتينى ـ فانه يقع فى لون من الحرج ، فالدراسة النقـدية تهتم بالتحليـــل أكثر مما تتوقف عند مجرد التعريف ، والحديث عن عمل أدبى يفترض أولا الالمام بهذا العمل من جانب القارىء ، مما لا يتوفر فى حالة المسرح الاسبانى ، ومع ذلك فلا مفر من محاولة اعطاء فكرة مركزة نراها ضرورية ، اذ أنها بالرغم من هذه الصعوبات الخطوة الأولى فى سبيل التغلب عليها ٠

والخاصية الأولى للمسرح الاسبانى فى عصره الذهبى هى ثراء المادة التى يستقى منها ، وخصوبة العناصر الموضوعية التى يتألفها ، فهى تمتد من التراث الملحمى الذى ازدهر فى العصر السابق عليه ، الى الوقائع التاريخية العالمية والقومية • كما تشمل الموضوعات المميزة لعصر النهضة ، وأدب الرعاة والعرب المستعجمين والفروسية والأساطير ، الى جانب الموضوعات ذات الطابع الدينى المستقاة من العهدين القديم والجديد والأسرار الدينية ، هذا بالاضافة الى الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية المعاصرة سواء كانت فى مظاهرها السياسية أو الاجتماعية •

وليس المهم هو هذا التنوع فى حد ذاته ، لأن الموضوع لا يحدد أبدا قيمة العمل الفنى • وانما المهم هو تحويل هذه المادة الى عناصر درامية فاعلة ، وهذه هى قدرة الخلق الفنى التى تشبه العصا السحرية ، تمس شيئا ما فتحيله الى حدث درامى بعد أن كان مجرد قصة أو حكاية أو تاريخا أو فكرة • ولعل هذا الجانب هو الذى تكمن فيه قيمة المسرح الاسبانى عالميا ، فلا ينبغى أن نبحث عن هذه القيمة متتبعين الموضوعات التى التقطها منه المسرح الفرنسى أو الايطالى وصبغها بلونهما ، ولا فى النماذج التى قدمها للآداب العالمية مثل دون جوان أو سيخسموندو أو السيد ، وانما يجب أن نلتمسها فيما هو أعمق من ذلك وأبعد غورا ، فى هذه القدرة العجيبة على تحويل المادة التى لم تكن قبله تصلح للمسرح وخلق بذرة الدراما فى كيانها ، فليست نوعية الأعمال المسرحية ولا خصوبتها هى الميدان البكر الذى غزته العبقرية الاسبانية ، وانما هى معجزة مسرحة الحياة نفسها واخضاعها لنوع من الرؤية الفنية الشاملة •

وقد ترتب على هذا الشمول ظاهرة هامة هى تقارب الحدود بين الأجناس المسرحية التقليدية ، فقد امتزجت فى بوتقة هذا لعصر الذهبى الاسبانى المأساة بالملهاة ، لا بطريقة « التراجيكوميديا » التى حدثت فى الآداب الأخرى ، وانما بمنطق آخر أكثر حيوية وأصالة ، والفرق بين الحالتين هو ما يميز الخلط من الانصهار ، ففى الحالة الأولى تحتفظ العناصر المكونة بخصائصها القديمة وتجمع بين المأساة والملهاة فى اطار واحد ، مما يجعله تركيبا رديئا من الوجهة الفنية ، اذ أن كلا المخلوقين يظل على جنسه وان عقدت بينهما الروابط ، أما ما كان يفعله المسرح الاسبانى فى وحداته الدرامية التى كان يطلق عليها لفظ « كوميديا » بمفهوم خاص به فهو صهر هذه العناصر فى بوتقة رؤية فنية واحدة أكثر ما تكون قربا من الحياة ومساسا لجوهرها •

ولم يكن كبار كتابه يفعلون ذلك بطريقة مبهمة أو غريزية ، وانما كانوا واعين بطبيعة الخلق الفنى بين أيديهم ، وكانوا ثائرين — على طريقتهم —

ضد النزعات التى تبلورت فى القرن السادس عشر على أيدى المدرسيين الكلاسيكيين الذين حاولوا تجميد قوانين المسرح الشعرى ، وقد عزز هذا الاتجاه وشرحه بكثير من اللماحية وخفة الظل وروح السخرية لوبى دى بيجا فى كتابه عن الفن الجديد فى صناعة المسرح كما سنوضح فيما بعد ، كما شرح منطقه وفلسفته كثير من النقاد والمؤلفين حينئذ ، وان كانوا لم يرفضوا مبادىء ليحلوا محلها مبـادىء أخرى جاهزة ، وانما رفضوها كى يتركوا الفنان على حريته فى محاكاة الطبيعة واستلهام أسرارها ٠

وليس معنى هذا أن جنس المأساة الخالصـة لم يوجد فى المسرح الاسبانى ، فهناك تيار مأساوى زاخر لم ينقطع على مر العصور ، وانمـا معناه أنها لم توجد لديهم على طريقة المدرسة الفرنسـية مثلا ــ كورنى وراسين ــ التى عاصرتها فى القرن السابع عشر ، وان كانت قد تأخرت عنها بعض الشىء ، ومن هنا جاء تأثرها بها واستقاؤها منها كما سيرد طرف منه فى ثنايا هذه الفصول ٠

بيد أن ما يعنينا انما هو الاشارة الى أن هذا الثراء فى المادة الدرامية والأفق الواسع فى صياغتها انتهى الى خلق عدد موفور من النماذج الثابتة التى اتهم بسببها المسرح الاسبانى بالسطحية والنمطية ، فهناك نموذج الملك والشريف والشـاب الغزل والمهرج والخادم والأعـزب والفتـاة والقروى وغيرهم ٠ وكلهم يقومون بأدوار محددة لا يكادون يخرجون عنها ، فهم أشبه بأقنعة خارجية تفتقد فى كثير من الأحيان الأعماق النفسية التى ترسم أبعاد شخصياتهم الفردية ، أو الخلفية الاجتماعية التى تحدد وظائفهم الواقعية التاريخية ، الا أن هذه التهمة تقوم على التعميم والتجاوز ، فهى وان صدقت فى جزء من انتاج هذا المسرح لا تصدق على الجزء الآخر الذى وفق مؤلفوه الى خلق شخصيات ذات ملامح فردية أو اجتماعية حتى من بين هذه النماذج التى تغرى بالنمطية ٠

أما من ناحية البنية المسرحية والتكنيك الفنى فقد سبق الاسبان فى عصرهم الذهبى الحركة الرومانتيكية عندما اتخذوا الفصول الثلاثة شكلا غالبا على أعمالهم المسرحية ، وكان الشائع من قبل هو الفصول الخمسة ، الا أنه ابتداء من ڤيربانتيس ــ وحتى من قبله بقليل ــ أخذ الكتاب يحصرون الفصول المسرحية فى ثلاثة ، ولم يكن هذا مجرد مسألة تقسيم للأحداث أو توزيع للمناظر ، وانما كان يخضع لمنطق وظيفى ، فمن المعروف أن تطور الحكاية أو الخرافة وانتقالها من العرض الى العقدة ثم الى الحل هو الذى يحدد مدى ما فى الهيكل الدرامى من احكام ، وكلما توافقت الفصـول مع مراحل النمو المسرحى أمكن الاحتفاظ لدى المشاهد بالتوتر اللازم للمتابعة ، والفصول ضرورى لمعرفة ما ستنحم عنه المواقف المتشابكة ، أما الفترات

الواقعة بين المشاهد والفصول فهى التى تسمح بافتراض مرور الزمن أو التغير الأساسى فى مكان الحوادث ، وقد جاءت مؤثرات الاضاءة ، وتقسيم المسرح بالأدوات الميكانيكية لتعطى حرية أكثر فى تطويع هذه العناصر فى المسرح المعاصر ، الا أن بساطة الامكانيات التى كانت لدى أهل هذا الفن فى القرون السابقة كانت تتطلب منهم تصورا واضحا وحلولا عملية لهذا الجانب الوظيفى فى العرض المسرحى ٠

على أنه لم يكن من المعتاد حينئذ تقسيم الفصول الى مشاهد أو مناظر، بل كان المؤلف يكتفى بالاشارة الى خروج احدى الشخصيات أو دخولها ، وقد أجريت له فيما بعد عمليات التوزيع هذه لدى طبع المسرحيات لتسهيل الأمر على القراء ، وهذا هو نفس ما يحدث الآن تقريبا فى المسرح الحديث الذى لا تتوزعه مشاهد أو مناظر ، بل يتــولى المخــرج بوسائله الفنيــة بالاستعانة بارشادات المؤلف ضبط الحركة على المسرح للمحافظة على ايقاع الأحــداث ٠

وفى أول الفصول الثلاثة كان المؤلف الاسبانى فى هذا العصر يهجم على الحدث الرئيسى دون مقدمات كثيرة أو تمهيد طويل ، فيفاجأ المشاهد عند بدء العرض بالموقف الذى ستبنى عليه تطورات الحوادث فيما بعد ، وعليه أن يلاحقها بعد ذلك بانتباه شديد ٠ وكان هذا الاقتصاد فى المقدمات يخدم دائما العمل الدرامى ويخفف عنه عبء « الوزن الميت » الذى يثقل على الحركة المسرحية ٠

أما بالنسبة للوحدة العضوية فى هذا المسرح فمن المعروف أنه من بين الوحدات الثلاث التى نسبت الى أرسطو لا يقوم دليل من واقع كتابه « فن الشعر » الا على وحدة الحدث ، أما وحدة الزمان والمكان فقد تبرع بتحديدها الشراح الايطاليون فى عصر النهضة خصوصا فى القرن السادس عشر ، وقد كان موقف المؤلفين الاسبان فى العصر الذهبى من هذا الأمر فذا وطبيعيــا فى نفس الوقت ، وهــو نفس موقف شـكسبير الذى مات مع ثيربانتيس فى عام واحد ١٦١٦ م كانوا يلتزمون بوحدة الحدث ، أما المكان فهو يخضع للتغيير والتنويع طبقا لمقتضيات الوقائع وضرورات العرض ، فمن المسلم به أن أى مشاهد مهما بلغ من السذاجة لن يصل الى اعتبــار خشبة المسرح هى المكان الحقيقى للأحداث مهما حاول المؤلف ايهامه بذلك ، وعلى هذا فان انتقال المكان لن يكسر هذا الوهم ، فكل من الفنان والمشاهد على وعى بأن تمثيل المكان ليس حقيقيا وانما هو تمثيل درامى ٠ ومن ناحية الزمان لم يرتبط المؤلفون الاسبان بحــدود الأربع والعشرين ساعة التى حصر الكلاسكيون الزمن المسرحى فيها ، بل كانوا يعطون لأنفسهم الحرية فى تصور الأحداث ممتدة على سجيتها وفى نطاقها الطبيعى دون محاولة

خنقها أو « سخطها » كي تخضع للقالب الكلاسيكي المحدد بكثير من الافتعال، ودون أن يصل بها التمدد الى الترهل أو الفتور ٠

ومع ذلك فان لوبى دى بيجا كان يستحسن أن تقع الحوادث فى أقصر فترة زمنية ممكنة حتى لا تفقد كثافتها أو حرارتها ، لكن دون تقيد بعدد محدد من الساعات أو الأيام ، بل كان يحتفظ للحوادث بتلقائيتها ونموها الطبيعى ، أما كالدرون فكان أشـــد تملكا لانتبـــاه المشـــاهد ومحافظة على توتره ٠

وآخر خاصية فنية نحب أن نشير اليها فى هذا المقام هى طبيعته الأولى كمسرح شعرى ، ولا يكفى أن نقول عن الحديث عن لغة المسرح أنها كانت مكونة من أبيات شعرية منظومة على الطريقة الايطالية أو على أساس المقاطع الثمانية ، فنحن لا يمكننا بهذا أن ننفذ الى طبيعة هذا المسرح الشعرى أو ندرك كنهه ، فالشعر لم يكن لغة للمسرح فقط وانما كان لبه وروحه ٠ فتوزيع الأبحـر المختلفة على المواقف المتنـوعة لاعطائها الايقـــاع الملائم ، والصور الشعرية التى تزخر بالنغم العميق ، والشحنات العاطفية المكثفة ، كل هذا جزء لا ينفصم من عملية التدفق الدرامى نفسها ٠ وقد كان المسرح مدينا بنجاحه وشيوعه بين الجمهور الى قوة الشعر فيه ، ونفاذه الى أعماق الناس أكثر مما هو مدين للخرافة التى كانت تتولى تقديمها باسهاب أكثر وجزالة أعظم سلاسة الأعمال الملحمية والقصصية ٠

لوبى دى بيجـا

لمحـــات من سـيرته :

اذا كان النقاد قد قالوا عن تاريخ حياة كالدرون دى لاباركا انهـا تمثل « تاريخ حيـاة الصمت » لـما تتميز به من ندرة وقلة ، فان سيرة « عنقـاء » المسرح الاسبانى وأسـطورته الحيـة فى عصره الذهبى وهو « لوبى دى بيجا » تمتـاز بوفرة المعلومات التفصـيلية الدقيقة ، وكثرة الدراسات الببليوجرافية الموثقة ، وعدد من الأعمال الأدبية التى روى فيها أحداث حياته المتنوعة من قصصية وغنائية ونثرية ، كل ذلك يجعل سيرته « تاريخ حياة الثرثرة » ، ولكنها ثرثرة من نوع شيق خاص ، انها ثرثرة العشق الدائم المتجدد الناجمة عن فرحة خالصة بالحياة وحب متأجج للعمل، ان حياته كانت ـ كما سنرى ـ سلسلة من الاندفاعات العاطفية المشبوبة ، المفعمة بالخصوبة الفنية والحيـوية التى تصـــل الى أوجها فى أعماله ، وسنعرض منها لمظهرين متكاملين : أحدهما يقف متأنيا عند بعض اللحظات الهامة ليحاول تحليلها واستشفاف ما وراءها ، والثانى يستعرض بسرعة خاطفة شريط حياته الكاملة بالأعوام ، ليقدم تصورا كليا عن هذه الملحمة المترعة بالشوق والحب والعطاء الأدبى الغزير ٠

وكان فيليب الثانى قد جعل من مدريد عام ١٥٦١ عاصمة جـديدة لاسبانيا ، مما دفع الناس الى التسابق اليها ، فهرع الى التماس مساكن فيها أفواج من الموظفين والحرفيين والنبلاء ، ورجال الجيش والفنانين خلال فترة تعد بداية هذا العصر الذهبى الاسبانى ، وكان ممن هاجر اليها حديثا رجل يشتغل بالنسـيج اليدوى والتطريز الفنى على الملابس والأقمشـة المزركشة ، هبط من جبال الشمال فى « سانتاندير » بحثا عن دفء البلاط فى « بلد الوليد » ثم متابعة لمواكب النازحين فى العام التالى لاعلان مدريد

عاصمة لاسبانيا ، تاركا زوجته فى المدينة القديمة مع ولديها ، ومصطحبا معه خليلة جديدة ، لكن الزوجة لا تسلم بالأمر الواقع ، بل تحزم أمتعتها وتمضى فى اثر زوجها « فيليكس بيجا كاربيو » فى مطاردة مشروعة ، ولا يقر لها جنان حتى تعيد السلام الى بيت الزوجية المتصدع ، وتستقر معه فى العاصمة الجديدة ، بل وتلد له ولدا سيقدر له أن يكون من معالم هـذه الحضارة المتخلقة ومن أهم ابداعاتها ، ويأتى هذا الطفل فى يوم ٢٥ نوفمبر عام ١٥٦٢ ـ وهو يوم القديس « لوبى » الذى يطلق عليه اسمه ، ليؤكد انتصار الشرعية الزوجية ، ويسجل الطفل ـ فيما بعد بطبيعة الحال ـ مولده بهذه الأبيات :

جـاء ابى من منطقة « بيجا »

قليل المال معدوم العقار

حيث يتابع الفقراء حركة النبلاء

وطاردته الى مدريد ـ عمياء من الغيرة

زوجته المحبة مع انه كان يعشق

« هيلينا » اسبانية اخرى لا تلك الاغريقية

وانتهوا الى الصلح ، وفى هذا اليوم

كان السلام هو بذرتى الأولى

وراحتها من الغيرة المحمومة

فقد جئت من الغيرة اذن ، يا له من مولد !

فتصوروا مولودا نبت من تلك العاصفة

وقد اعتمـد بعض المؤرخين على ما ذكره شـاعرنا فى قصيدة أخرى بعنوان « غار أبولو » من أن أباه قد نظم أبياتا دينية وأنه يحتفظ بمسوداتها ليقولوا عنه انه شـاعر ، بينما تحفظ آخرون فى قبـول هذه الرواية ، واعتبروها من قبيل تمجيد الأب ورفع اسمه وذكره ، خاصة وأن « لوبى » نفسه قد درج على نظم بعض القصائد ونسبتها الى محبوباته ليرد عليهـا بقصائد أخرى فى حواريات غزلية طريفة • فلم تكن مسالة الدقة فى نسبة الشعر تخلو لديه من عوامل الخيال والاثارة والتهويم ، مما يجعل روايته ضعيفة ، كما كان ينظم الشعر دائما ويكتب الرسائل الأدبية الغرامية على لسان حاميه « دوق سيسا » ، اذ يعتبر ذلك جزءا من أعمال السكرتارية التى كان يقوم بها لهذا أو لغيره فى مراحل حياته المختلفة • لكن تظل هناك

حقيقة ثابتة عن هذا الأب وهي شعوره الديني الفياض ، ومزاجه المتقلب ، وجيشانه العاطفي المتردد ، وهو ما أورثه لابنه من بعده ، بالاضافة الى طبيعته الفنية التى تتمثل فى صنعة التطريز باعتبارها احدى تجليات فنون الرسم · فبينما نراه يتقلب على جمر المغامرات العاطفية الشرود التى تحمله على هجرة زوجته وأولاده نراه أحيانا أخرى يهرع الى مستشفيات مدريد متطوعا ليقوم بتنظيفها ، وترتيبها وتطهير الجرحى وغسل أقدام المرضى فيها ، محتسبا ذلك عند الله ، ومتقربا الى رجال الدين والطب ، وهم من خيرة من يعتمد عليهم فى صنعة التطريز ، وسنرى أن هذا العشق الجارف للحياة ، والحساسية الشديدة تجاه الجانب الصوفى منها سيتضح فى كثير من مشاهد حياة الابن فيما بعد ، على أن هذا الأب لم يلبث أن قضى نحبه فجأة ولما يبلغ الصبى السادسة عشرة من عمره ولحقت به زوجه بعد أعوام ، ولم يتبق لشاعرنا سوى اخوة لا يعينونه على شيء من تكاليف الحياة ، كما لم يكن قد أعد هو نفسه ليتحمل منها مسئولية غيره ·

وقد يبدو أن ما يزعمه بعض المؤرخين من أن أسرة « لوبى » كانت تدعى النبل وعراقة الأصل لا يستند على أساس مادى أو أدبى ، ومن ثم فان سخرية أعدائه منه ، وتندرهم بشعار النبالة العائلية الذى يشير اليه فى بعض أعماله ويتلهف حرصا على التمسك به ، كل ذلك كان مبالغة فى التنديد به ، فى عصر لا يعترف بسوى الميراث وسيلة لاكتساب الفضل والشرف · لكن بعض النقاد اليوم يؤكدون شيئا هاما فى الحياة الاسبانية عندئذ وهو اعتبار كل قادم من جبال الشمال حاملا فى أصلابه سر النبل والأصالة ، فهو على هذا من سلالة رجال الجبال الشرفاء الذين اعتصموا فيها عند الغزو العربى وهبطوا منها قناصة يقتطعون أطراف الدولة الاسلامية الأندلسية عندما كان يسمح تحللها بقدر من التآكل ، وتكثر الشواهد فى الأدب الاسبانى على اطراد تلك القيمة ، فنجد « ثربانتيس » يحكى فى روايته « دون كيخوته » قصة السيدة التى ترفض العمل بعد موت زوجها الحداد لأنه كان نازحا من جبال « أشتورياس » « مما يجعله شريفا مثل الملك » ، كما أن مؤلفا اسبانيا آخر هو « كيبيدو » يطلق على الجبل اسم « مهد النبالة » ، ولا شك أن هذه الفكرة الجماعية كانت تسعف شاعرنا فى بعض الأحيان على زعم النبالة ، الا أن حسه الواقعى الحاد كان سرعان ما يدفعه الى الاعتراف المتكرر بأنه « يحمل دما متواضعا » وأنه « تربى فى كنف الفقر » ، خاصة كى يسلب زمرة المتربصين به من الشعراء والأدباء سلاحهم المفضل فى السخرية والتهكم على نبالته ·

وبالرغم من قلة المعلومات التى يتداولها الباحثون عن طفولته الأولى فانهم يستخلصون مما أورده أول كاتب لسيرته عقب وفاته « بيريث

دى مونتالبان » أنه كان طفلا معجزة كما يقال اليوم ، فلم يلبث بعد ذهابه الى المدرسة بقليـل أن تعلم وهو فى الخامسـة من عمره قراءة اللاتينية والرومانثيـة ـ أى الاسبانية القديمة ـ وشرع فى نظـم أبياته الشعرية الأولى ، وكان يقتسم غذاءه مع رفاقه الكبار كى يكتبوا ما يملى عليهم من أشعار ، وقد دخل مدرسة الجزويت اليسوعيين فى سن العاشرة ، وأخذ يدرس فيها العلوم التى كانوا يعتنون بها فى هذه الفترة ، فقرأ عندئذ أعمال « هوراس » و « أوفيد » و « فرجيـل » ، كما كانت له عنـاية خاصـة بالرياضيات وعلوم الفلك ، وسرعان ما أتقن علوم اللغة من نحو وبلاغة وأدب ، بالاضافة الى فنون الصبا الضرورية مثل الرقص والغنـاء والرماية والركوب ٠ وكانت مدارس أليسوعيين تضـم مسرحا يتم تدريب الطـلاب عليه لاقامة الاحتفالات ، ويبدو أن مؤلفنا الصغير قد بدأ يقدم عليه بواكير أعماله ، فهو يذكر فى كتابه عن الكوميديا :

كتبتها منذ الحادية والثانية عشرة

بفصول أربعة ورقاق أربع

فكل رق يتضمن فصلا ٠٠ ٠٠ ٠٠

وربما أتاحت له مدرسـة الجزويت أن يقيم عـلاقة ودية مع بعض لداته ، من طبقة النبلاء ، مما يمثـل مدخـله الى عالمهم وحياته فى ظلهم فيما بعد ٠ ولم يلبث بعد هذه المرحلة أن انتقل الى جامعة « ألكالا » ـ أو قلعة عبد السلام كما كان يسميها العرب ـ ويؤكد هو نفسه انتظامه فى الدراسة فى تلك الجامعة بضعة أعوام فى روايته المطولة « دوروتيا » التى يحكى فيها طرفا من قصة حياته ومغامراته فى هذه الآونة ، وفى نفس الوقت انتظم فى خدمة أحد رجال الدين وهو « أسقف أبيلا » ليعينه على تكاليف الدراسة ٠ وبالرغم من أنه يزعم فى بعض أشعاره أنه حصل على الاجازة العالية أو الليسانس من تلك الجامعة الا أن مؤرخيه لم يعثروا على اسمه فى سجلاتها ولا على أية وثيقة أخرى تؤكد ذلك مما دفعهم الى الشك فى صحته ، وترجيح أنه قد أنصرف عن الدراسة فيها بعد أربعة أعوام اثر اكتفائه بما حصله من معارف أساسية لعلوم العصر الوسيط ، وقد يعزى هذا الانصراف أيضا الى أسباب عاطفية ، اذ يقول فى بعض أشعاره :

واءمتنى امرأة عن العلم الذى كنت أهواه

فليغفر لى الله ٠

ويروى عنه كاتب سيرته الأولى مغامرة مبكرة عندما رأى نفسه قد شب رجلا حرا من خوف أبيه الذى مات ، وطموحا لمعرفة الدنيا ، فاتفق مع صاحب له ما زال يعيش حتى الآن — أى عند كتابة هذه السيرة طبعا — وجمعا ما يحتاجان اليه من متاع ، ومضيا سيرا على الأقدام حتى « سيجوبيا» — أو شيقوبية حسب نطقها العربى القديم — ثم اشتريا هناك ركوبة ومضيا بها الى بعض البلاد الأخرى ، لكنهما لم يلبثا أن شعرا بخطر المغـامرة بعد فراغ زادهما ، فاضطرا لبيع ما كانا يحملانه من قطع وحلى فضة ، فثارت شكوك تاجر المصوغات فيهما وأبلغ الشرطة عنهما ، فاستجوبتهما ، وقامت باعادتهما مخفورين ، وتسليمهما الى أهلهما فى مدريد ٠

ويبدو أن أمثـال هذه الاندفاعات قد جعلت أسقف بيلا يتخلى عن رعايته، وينفض يديه منه ، الا أنه لم يهجر الدراسة الجامعية نهائيا ، بل التحق مرة أخرى بأعرق جامعة اسبانية فى مدينة « سلمنقة » وانتظم فى الدراسة به متتلمذا على يد كبار الأساتذة ،دون أن يكف عن الكتابة للمسرح ونظم الشعر ، وقد شغف فى هذه الآونة بنظم المعارف باللاتينية ، وأخذ يستجمع الكتب عن معظم اللغات والآداب الشهيرة ، فدرس الاغريقية ، وعرف الايطالية جيدا وألم بالفرنسية ، ولم يكد يكمل بضعة وعشرين عاما من عمره حتى أصبح يتمتع بقدر كبير من الشهرة والتقدير الأدبى ٠

ومنذ ذلك الحين لم يعد من العسير على مؤرخيه أن يتتبعوا خطواته بعد أن سلطت عليه الأضواء ، خاصة وأنه — كما يقول « فوسلير » من أصدق من مزج الأدب بالحياة ، فأحيا أدب العصور الوسطى من جانب ، وأدب حياته الخاصة من جانب آخر ٠

ويؤثر عنه فى مرحلة الشباب الباكر أنه اشترك فى الحملة البحرية على جزر « أثوريس » ، وعاد منها مشبعا بروح البطولة ، ومصطلحات الحرب البحرية التى ما فتىء يرددها فى أشعاره فيما بعد ، ويبدو أن شـهرته حينئذ قد ذاعت الى درجة أن يمتدحه أديب اسبانيا الأكبر « ثيربانتيس » فى قصيدة بعنوان « غنائية الى كاليوبى » قائلا :

لكم تبرهن على عبقرية التجربة

فى اعوامك الخضر وسنك الباكر

تسكن مسكينا صوامع العلم

كما لو كنت فى السن الأشيب

ولن أكون بمثابة البعض

ممن ينافسونك ..

فيبغون مغيب الشمس .

ولو وصل لسمعك ما قلت

فاياك اعنى « يا لوبى دى بيجا » ..

وليست هذه هى الشهادة الوحيدة التى يقدمها مؤلف « دون كيخوته» تمجيدا لشاعرنا ، بل انه يكتب بعد ذلك بسنوات ، خلال اقامة لوبى فى المنفى بمدينة بلنسية فى مقدمة لمجموعة مسرحياته هو ، التى نشرها فى هذه الأثناء فيقول : « ثم لم يلبث أن برز أعجوبة الطبيعة وغولها الخارق ، لوبى دى بيجا العظيم ، فتربع على عرش الكوميديا ، وأصبح جميع المؤلفين من رعاياه ، وملأ الدنيا بأعماله الموفقة المحكمة التى تتجاوز عشرة آلاف رق ، مما رأيته بنفسى يعرض على خشبات المسرح ، أو سمعت على الأقل بعرضـــه » .

وقد تعرف « لوبى » فى هذه المرحلة على ملهمة صباه الأول « الينا أوسوريو » التى كان لها تأثير خطـير فى مجريات حياته ، فهى من أسرة تنتمى لفن المسرح ، اذ يملك أبوها « خيرونيمو بيلاثكيث » فرقة كوميدية ، ومع أنها كانت متزوجة من ممثل مهاجر يدعى « كريستوبال كالدرون » الا أنها كانت غانية لعوبا لم يتورع شاعرنا عن التشبيب بها ، والدخول فى تجربة غرامية ملتهبة معها تغذى شاعريته ونزواته العاشقة معا . وهو يصفها فى بعض كتبه بأنها ذات القد الأهيف ، والوجه الناضر ، والحديث الطلى والصوت الأغن » ويتعشق فيها « ملاحة الرقص والغناء ، وحـلاوة العزف على الأوتار » ، وقد نظم أكثر من ألف بيت من الشعر تغزلا فيها دون تحرج ، الا ما تقضى به تقاليد الشعر من تغيير الأسماء ، فيصبح اسمه « بيلاردو » أو « زايد » ذا الأصداء العربية ، ويشير اليها دائما باســـم « فيليس » دون أن يضلل هذا أحدا من مستمعيه ، وهو يضع على لسان حبيبته الأغانى المرحة التى تنتشر فى جميع الأوساط ، ومنها مثلا هذا « الرومانث » الشهير الذى يقول فيه :

انظر يا زايد ، انى اخطرك

ولابد ان يضع لك

من يريد الحفاظ عليك

قصرا فى الصدر

وقفلا على الشفتين

ولا شك أن بعض هذا الغزل قد ضايق أسرتها ، لكنه لم يكن سببا فى القطيعة بينهما ، حتى اذا ظهر عاشق غنى آخر فاستأثر باهتمام أهلها لم يطق شاعرنا صبرا على ذلك ، وسبهم سبابا لاذعا منه هذه الأبيات :

سـيدة تباع لمن يريد
نقدا فمن يبغى الشراء ؟
أبوها هو البائع وأمها
قوادة لمن يدفع المزيد ٠

فأقيمت عليه دعوى قضائية بالقذف والتشهير ، وحكم عليه بالطرد من منطقة العاصمة ثمانية أعوام ، والنفى من أرجاء المملكة أربعة ، واهدار الدم ان اخترق الحصار المفروض عليه فى هذه المناطق خلال فترة الحكم ٠

ولا يلبث الشـاعر أن يشتبك فى غرام عنيف آخـر ولما يفرغ من اجراءات هذه المحاكمة ، وتسمى حبيبته التالية « ايزابيل دى أوربينا » وهى من أسرة طيبة محافظة ، تحاول فى البداية الاعتراض على تشويه سمعتها بالاقتران « بطاحونة الفضائح » هذه ، لكن علاقته بها تتصاعد وتتفاقم ، فيحاول اختطافها عنوة وتفشل المحاولة ، ويتبين للأهل أن للعلاقة ثمارا حزينة ، فيوافقون مرغمين على تسوية الأمر ، ويتم زواج « لوبى » منهـا بالتوكيـل ، اذ كان قد شرع عندئذ فى تنفيذ حـكم النفى والابتعاد عن المملكة ، وتحفظ قضـية الاختطاف التى رفعت ضـده ، وتذهب عروسـه للاستقرار معه ، فيهجرها بعد أسبوعين على وجه التحديد ، وينضم متطوعا مرة أخرى لحملة بحرية يقوم بهـا الأسـطول الاسبانى الذى كان يسمى حينئذ « الأسطول الذى لا يقهر » ويتوجه الى انجلترا ، وتشاء الأقدار أن يغلب هذا الأسطول ويعود شاعرنا منكسرا هذه المـرة بعد أن أوشك على الغرق ، وفقد أخاه الذى كان قد تطوع معه ، فيعرج على مدينة « طليطلة » بليل خوفا من عصيان حكم النفى حيث كانت زوجته ، ويصطحبها الى مدينة « بلنسية » على شاطىء البحر الأبيض المتوسط ، ولم يكن اختياره لهذه المدينة عشوائيا ولا اعتباطيا ، بل كان لازدهار الحياة التجارية والأدبية ، ولشهرة مسرحها الذائع على وجه الخصوص ، فشارك « لوبى » فى تنشيط هذه الحركة المسرحية بقسط وافر ، وأخذ يرسل أعماله الى مدريد ، واتصل فى تلك الأثناء ـ « بدوق ألبـا » ، وصَـحبه الى اقطاعياته فى منطقة « ألبا دى تورميس » حيث قام هناك على خدمته الأدبية ، وأمضى فترة من أهدأ وأهنأ فترات حياته ٠

لكن القدر كان يتربص له هذه المرة ، فماتت زوجته أثنـاء وضعها لطفلة لم يقدر لها أن تعيش بعدها طويلا ، وقد تعقب المؤرخون تصرفات

شاعرنا فى هذه الفترة ليتبينوا مدى ما كان يتمتع به من وفاء حقيقى لتلك الزوجة ، فأدهشهم أنه لم يلبث عقب وفاتها مباشرة أن باع جميع متعلقاتها وأدواتها الشخصـــية ، حتى مسبحتها الصغيرة ، وســعى للتصـــالح مع « خيرونيمو بيلانكيث » غريمه فى مدريد ، فصفح هذا عنه ، واستصدر له قرارا بالغاء حكم النفى التماسا لوده ، اذ أصبح مؤلفا مسرحيا شهيرا يتسابق أصحاب الفرق الى تقديم عروضه وربما كان يطمع أيضا فى تزويجه من حبيبته القديمة التى ترملت مثله ، وأصيبت بمرض لا يرجى منه الشفاء الا بانعاش عواطفها السابقة ، ويصرح « لوبى دى بيجا » بهذه الأسباب فى قصته « دوروتيا » ويؤكد أنه لم يرضخ لكل ذلك ، فهو لا ينظر وراءه قط ٠

ويعود شاعرنا بالفعل لمدريد ، لكن حياته تضطرب بدوامة من العلاقات العاطفية الأخرى ، وتشهد سجلات القضاء المحفوظة بالعاصمة الاسبانية والتى شبع المؤرخون من النبش فيها بدعاوى أخرى ضده ، فتقام عليه قضية لتغزله فى سيدة محصنة ، ولا يردعه ذلك ، بل يشرع حينئذ فى أطول وأعمق علاقة غرامية بممثلة حســناء تدعى « ميكايبلا دى لوخان » التى يقدر لها أن تكون أهم ملهمة لشاعرنا وأن تصبح رفيقة حياته فى أخصب سنوات نضجة الشخصى والأدبى ٠

وبالرغم من أنه يقترن بعد ذلك فى زواج شرعى ثان بابنة تاجر ثرى كبير يعمل متعهدا لتوزيع اللحوم والأسماك على العاصمة الاسبانية ، الا أنه يظل مرتبطا بهذه الممثلة الفاتنة ، ويرافقها فى معظم رحلاتها الفنية ، وينقل مقر اقامته عدة أعوام الى مدينة طليطلة حيث لا يفصل بين بيته الزوجى والعاطفى سوى شارع واحد ، ويتحمل بجلد شديد هجوم خصومه عليه ، وسخريتهم من زواج المصلحة الذى عقده ، ويتبين أن حماه كان أشد بخلا من أن يعينه على شىء من تكاليف الحياة ، فيضاعف نشاطه الأدبى والفنى ، ويقوم بتنظيم مهرجانات طليطلة الشعرية ، وتغذية المسارح فى العاصمة القريبة بالأعمال الفنية الناجحة ٠

وقد بدأ حينئذ فى تبادل الرسائل مع نبيل شاب هو « دوق سيسا » الذى كان يقيم على مقربة من البلاط بعد انتقاله مرة أخرى الى « بلد الوليد » اذ كان يشعر دائما بضرورة الاحتماء بأحد النبلاء ، والتماس العون المادى والأدبى منه ، وقد وجد فى هذا الدوق ضالته المنشودة ، اذ كان شابا طموحا قد ورث أباه حديثا فى ثروته وألقابه ، ولم يكن يميل الى أن يثقل على نفسه بالدراســة ولا بالمســئوليات الجادة ، ويحب التظـاهر بالأدب والشعر ، ويتقرب لقلوب الحسان بالغزل المنظوم ، فاتخذ « لوبى دى بيجا » كاتبه وصفيه وسكرتيره ، واستمرت هذه العلاقة قرابة خمس وعشرين عاما، أى بقية حياة شاعرنا تقريبا ، وكان من أهم ثمارها أن هـذا الدوق قد

احتفظ بحرص شديد على مجموعة الرسائل المتتالية التى كان « لوبى » يبعث له بها عندما يكون بعيدا عنه . وهى لا تكشف عن أهم الأحداث العامة وتفاصيل الحيـاة السياسية والاجتمـاعية لعصره فحسب ، وانما تكشف أيضا عن أدق خلجات الشاعر وهواجسه الباطنية ، وملابسات حياته الخاصة وعلاقاته الحميمة ، اذ كانت تتميز بالصدق المفزع والصراحة العارية ، وقد شاء القدر أن يتوارث أحفاد هذا الدوق تلك الرسائل ، وأن يعثر عليها النقاد فى مطلع هذا القرن ، وتنشر فى ثلاثة مجلدات ضخام عام ١٩٤١ . وان كانت تثير من المشاكل أكثر مما تحل ، اذ تكشف عن جوانب حميمة لم تعد للنشر ولم تكتب للآخرين ، وتكاد تغطى على الجانب الأدبى والفنى فى شخصية وسيرة « لوبى دى فيجا » ، مما يجعل مؤرخا أدبيا كبيرا مثل « مينينديث بيدال » يناشد الباحثين أن يكفوا عن التقليب السادى فى هذه المخلفات ، ويتجهوا للعناية بأعماله الأدبية وما أحدثت فى خارطة المسرح الاسبانى والعالمى فى عصره .

والواقع أن « لوبى دى بيجا » قد ظفر فى حياته بشهرة واسعة ، حتى أن مؤرخيه من المعاصرين له يحكون عن ارتحال الناس من عشاق أدبه اليه ، ومجيئهم من أنحاء العالم خصيصا لذلك ، ورغبتهم فى لمسه والتأكد من أنه رجل حى من لحم وعظم ، كما يحكون عن تنافس الشرفاء والنبلاء فى التعرف عليه وربط أواصر الصداقة به ، ومع ما فى ذلك من مبالغة كانت من طبيعة تلك العصور الا أنه لا ينبغى أن نغفل حقيقة هامة وهى أنه لم يحظ بأية رعاية ملكية مباشرة ، ولم يعمل فى خدمة أحد من الوزراء ، ومن اتصل بهم من النبلاء كانوا هم المستفيدين من شعره وشهرته ، ومعنى هذا أنه كان شاعرا شعبيا فى الدرجة الأولى ، وكانت صورته معلقة فى بيوت عامة الناس ، وعباراته الشهيرة فى مسرحياته ذائعة على ألسنتهم ، وكان حساده ومنافسوه يجتهدون فى الايقاع به أمام محاكم التفتيش الطاغية ، فأطلقوا عبارة شائعة يثيرون بها ثائرة الكنيسة لما فيها من شبه تأليهه ، اذ تقول : « أومن بلوبى القدير ، شاعر السماء والأرض » ولكن علاقته الوثيقة بالأوساط الدينية وخدماته المتتالية للكنيسة — على ما سنفصله فيما بعد — قد عصماه من هذه الورطة .

وقد بلغ من تقدير عامة الناس له فى عصره ، كما يذكر القسيس الذى ألقى خطبة رثائه أن اسـمه دخل اللغة الاسـبانية كعلم على أغلى ما يتداوله الناس من ذهب وفضة وحرائر ، فاذا أراد بائع أن يعلى من شأن ما يعرضه من سلع نادى عليه باسم «لوبى» ، واذا أراد رسام أن يسمى احدى لوحاته بأرفع الأسماء أطلق عليها « لوبى » فأصبح اسمه نعتـا للرفعة والسمو .

ويطول بنا الأمر لو مضينا فى سرد قصة حياته فى كل مراحلهـا وتقلباتها الانسانية ، فقد كانت مليئة بالمواقف الحيوية والأحداث الدرامية الحاسمة ، ومفعمة بالخصوبة والمشاكل والعطاء ، كما أنه من الملائم فى سياق هذا البحث أن نربط بين كل تلك اللحظات وبين المعروف من انتاجه المسرحى والشعرى والروائى ، لأن ما يجعل لسيرته قيمة فى هذا الصدد انما هو على وجـه التحديد ما يلقى ضوءا على مكوناته الثقـافية وتجربته الاجتماعية مما يعد مهادا لازما لقراءة الأبعاد الكامنة خلف أعماله الفنية وادراك دلالاتها النفسية والتاريخية ، وفك جملة الاشارات اللغوية والمجازات التصويرية المتضمنة فيهـا بمنطق العصر الذى ولدت فيه ، اذ أن المـادة التاريخية بقدر ما تعطينا تصورا واضحا للسياق الزمنى الذى نشأت فيه يمكن أن تفيدنا فى العثور على النسق الشارح لمنظومة الرموز الأدبية فى أعماله ، ومن ثم فاننا سنعرض الآن لموجز مكثف لهذه الأحداث على ما قد يكتنفه من بعض التكرار الا أنه ضرورى لاستكمال هذا التصور ٠

شريط حيـــاته بالأعوام :

١٥٦٢ ـ فى ٢٥ نوفمبر ولد « لوبى فيليكس دى بيجا كاربيو » فى منزل بشارع « مايور » بمدريد ، وعمـد يوم ٦ ديسمبر فى كنيسة « سان ميجيل » التى تهدمت بعد ذلك ٠

١٥٧٢ ـ فى العاشرة من عمره أصبح يجيـد قراءة اللاتينية والاسبانية القديمة ويترجم قصــــائد من الأولى للثـانية ، كما أصبح ينظم أشعاره الخاصة ويعنى بالمسرح ٠

١٥٧٣ ـ يلتحق بمدرسة الجزويت اليسوعيين بمدريد ، ويحضر دروسا فى فن الشعر على يد الشاعر « بيثينتى اسبينيل » كما صرح فى كتاباته ٠

١٥٧٥ ـ يكتب مسرحيتـه الأولى « العاشـق الحقيقى » وهى التى يقوم بتصحيحها بعد ذلك بأعوام وينشرها ، ويلتحق فى نفس الوقت بخـدمة « دون خيرونيمو مانريكى » أسـقف أبيلا ، ثم يشرع فيما بعد برعايته فى الدراسة بجامعة « الكالا » دون أن يتمها خلافا لما يزعمه ٠

١٥٧٧ ـ ما زال يدرس فى جامعة « الكالا » وهناك يوقع بهذا التاريخ على اهدائه لترجمة أدبية ٠

١٥٧٨ ـ فى ١٧ أغسطس يموت فى مدريد والده « فيليكس دى بيجا » وقد كان معلما مطرزا للملابس الكنسية ولثياب النبلاء ويهوى الشعر والخدمة الدينية ٠

١٥٨٠ – يذهب الى « سلمنقة » وينتظم لاكمال الدراسة فى جامعتها دون أن يتمكن من الحصول على الشهادة الأخيرة أيضا ، ربما يكون قد كتب فى هذا العام كوميديا « وقائع جارثيلاسو دى لا بيجا مع طريف العربى » . يتعرف على « الينا أوسوريو » ويبدأ معها غراما مشبوبا سوف ينتهى بفضيحة مدوية .

١٥٨٢ – يستأنف دراسته فى « سلمنقة » ثم يتطوع فى الأسطول البحرى مع الماركيز « دى سانتاكروث » لغزو جزيرة « أثوريس » واخضاعها للتاج الاسبانى ، تبحر الحملة فى العام التالى وتعود منتصرة .

١٥٨٣ – يحضر فى مدريد دروسا فى أكاديمية الرياضيات التى أنشأها الملك « فيليب الثانى » ويشرع فى دراسة الفلك ، ويستأنف علاقته مع « الينا أوسوريو » .

١٥٨٤ – ينشر أشعاره الأولى فى مجلة « البستان الروحى » التى تصدر فى « بلد الوليد » .

١٥٨٥ – يمتدحه « ثربانتيس » فى قصيدة « أغنية الى كاليوس » المتضمنة فى قصة « جمالاتيا »

١٥٨٧ – تنقطع علاقته الغرامية « بالينا أوسوريو » فيكتب فيها وفى أسرتها أشعارا هجائية مقذعة ، يتعرف على سيدة شريفة من أسرة معروفة هى « ايزابيل دى أوربنا » ويقيم معها علاقة أخرى .

١٥٨٨ – تقيم أسرة « بيلاثكيث » دعوى ضده ويحكم عليه بالنفى ، يتزوج بالتوكيل ايزابيل ، ويتطوع فى الأسطول البحرى ، يموت أخوه ، ويعود ليصحب زوجته من طليطلة الى بلنسية .

١٥٨٩ – يعيش فى هذه المدينة ويقيم علاقات قوية مع شعرائها وكتاب المسرح فيها ، يبدأ فى احتراف الكتابة والتأليف للمسرح ، يشارك فى نشر مجموعة « الرومانث » ويكتب مقدمتها ، تموت والدته فى مدريد .

١٥٩٠ – لا يستطيع العودة للعاصمة امتثالا لقرار النفى ، يدخل فى خدمة « دوق ألبا » وينتقل للاقامة معه فى مدينة « ألبا دى تورميس » مع أسرته حيث يعمل سكرتيرا له ، وينظم بلاطه الأدبى .

١٥٩٥ – تموت زوجته « ايزابيل دى أوربينا » وهى تضع طفلتها الثانية يقدم غريمه « بيلاثكيث » طلبا لعمدة مدريد للعفو عنه متنازلا عن حقه .

١٥٩٦ – يصدر قرار العفو ويعود الى مدريد ، تموت بنته الوليدة ، يقع في حب أرملة شـابة تسمى « أنطونيا تريو » ويدان لعلاقته بها ، يستأنف حيـاته المسرحية ، ويتعرف على الممثلة الجميلة « ميكاييلا دى لوخان » ٠

١٥٩٧ – يدخل فى خدمة « الماركيز دى مالبيكا » وهو مارشال منطقة قشتالة ٠

١٥٩٨ – يتزوج لوبى السيدة « خوانا دى جواردو » ، يعمل سكرتيرا « للماركيـز دى سـاريا » ، ينشر روايتيـه « لا أركاديا » و « درا جونثيا » ٠

١٥٩٩ – في الربيع يصحب لوبى سيده الى « بلنسية » ، حيث يحضر برفقة عظماء المملكة احتفالات الزوج الملكى واقتران « فيليب الثالث » ملك اسبانيا بالأميرة النمساوية « مارجاريتا » ٠ يحضر « لوبى » أيضا الاحتفالات التى يقيمها الماركيز على شرف الملك فى « دينيا » ، ويكتب قصيدة مطولة يؤرخ فيها لهذه الاحتفالات وتنشر فى « بلنسية » ، مغامرات عاطفية هناك مع سيدة مجهولة الاسـم تجعله يتخلف عن صـحبة سيده ، ثم يعود الى مدريد ويصحب سيده صيفا الى « شينشون » حيث يوقع هناك مسرحيته و « درا جونثيا » ٠

١٦٠٠ – يتردد « لوبى » كثيرا على مدينة طليطلة حيث تقيم صـديقته « ميكا يلا » يحتمل أن يكون قد قام هذا العام برحلة الى أشبيلية برفقتها ٠

١٦٠١ – ينقل البلاط الملكى بأمر « فيليب الثالث » الى « بلد الوليد » مرة أخرى ، مما يجعل مدريد عاصمة مهجورة ، يظل « لوبى » يتنقل بينها وبين طليطلة ٠

١٦٠٢ – تنشر قصيدته « جمال أنخيليكا » ، يذهب مرة أخرى الى اشبيلية مع « ميكاييلا » حيث يحضر هناك ندوات أدبية وشعرية ، يسافر الى غرناطة ويتعرف على أدبائها ٠

١٦٠٣ – رحلات الى طليطلة واشبيلية حيث تعيش « ميكاييلا » ، يموت زوجها فى « بيرو » بأمريكا اللاتينية ، يعمد ابنه ويسميه باسمه « فيليكس لوبى » ٠

١٦٠٤ – رحلة أخرى لغرناطة واشبيلية ثم عودة لمدريد ، يحتمل أن يكون قد كتب هذا العام « نجمة اشبيلية » ، ينقل زوجته الشرعية

الى طليطلة لتقيم معه هناك بجوار « ميكابيلا » فى منزل آخر . يواصل التأليف للمسرح ، ينشر قصة « الحاج فى وطنه » وتضم قائمة بعدد ٢١٩ مسرحية من تأليفه .

١٦٠٥ – تولد فى طليطلة « مارثيلا » بنت « لوبى » من « ميكابيلا » ، تكلفه البـلدية بتنظيم مهرجاناتها الأدبية احتفـالا بمولد أمير « أشتورياس » ، الذى سيصبح «فيليب الرابع» يتعرف «لوبى» على النبيل الشاب « دوق سيسا » ويبدأ فى كتابة الرسـائل اليه ،ويبعث بها الى « بلد الوليد » حيث يقيم بجوار البلاط .

١٦٠٦ – فى هذا العام يعيش « لوبى » فى مدريد ويقضى بعض الأوقات فى طليطلة حيث يولد له من زوجته الشرعية ابنه « كارلوس فيليكس » .

١٦٠٧ – يولد ابن آخر من صديقته الممثلة « ميكابيلا » ويعمد فى مدريد حيث يستأجر « لوبى » منزلا باسمه تقيم فيه مع أولادها .

١٦٠٨ – ربما يكون قد كتب هذا العام مسرحيته الشهيرة « بيربانييث وقائد أوكانيا » بالاضـافة لمسرحيات أخـرى ، يعين عضـــوا فى أسرة محاكم التفتيش .

١٦٠٩ – تنشر قصيدته المطولة « بيت المقدس المفتوح » وتطبع قصائده المعنونة « قواف » مـرة أخـرى باضافة « الفن الجديد لكتابة الكوميديا » اليها ، ينضم « لوبى » الى احدى الجماعات الدينية .

١٦١٠ : ينضم الى جماعة أخرى تسمى « أوليباو » ويذهب الى طليطلة ، لكنه لا يلبث أن يعود الى مدريد ، ويشترى منزلا فى شـارع « فرانكوس » ويقيم فيه نهائيا مع أسرته .

١٦١١ – ينضم الى جماعة « سان فرانشيسكو » الدينية ، ويحضر جلسات أكاديمية « سالدانيا » الشعرية ، يشـتبك فى نزاع عنيف مع أعدائه الأدبيين ، يتعرض لمحاولة اغتيال ليلية اذ يهجم عليه مجهولون ويطعنونه بالسكين لكنه ينجو من المحاولة .

١٦١٢ – يحضر اجتماعات أكاديمية « سالباخى » ، يموت أحب أبنائه اليه « كارلوس فيليكس » فيهدى لذكراه قصته الرعوية « رعـاة بيت لحم » .

١٦١٣ – تولد له من زوجته الشرعية طفلة أخرى تسمى « فيليثيانا » لكن الأم لا تلبث أن تموت فى أغسطس من نفس العـام ، يسافر

« لوبى » باعتباره سكرتيرا « لدوق سيسا » مع وفد البلاط الذى يصاحب الملك الى « شيقوبية » و « برقش » و « ليرما » ، ينزل فى المدينة الأولى ضيفا على الممثلة « خيرونيما دى بورجوس » التي تربطها به علاقة غرامية ٠

١٦١٤ – أزمة دينية حادة تحمل « لوبى » على الترهب مؤقتا والتحول الى صفوف القساوسة ، يلقى خطبة صلاته الأولى فى كنيسة « كارمن » بمدريد ، يتلقى من الدوق ضريبة الكنيسة على أملاكه، يعيش عضوا فى لجنة التحكيم الشعرية بمناسبة اعلان « سانتا تيريزا » قديسة ، تعرض له فى حدائق القصر فى « ليرما » مسرحية « جمال الفينيكس » كما تنشر قوافيه القدسية ٠

١٦١٥ – يذهب « لوبى » الى « أبيلا » ويشترك فى قراءة الصلوات بكنيستها ، لكنه يسافر الى « شيقوبية » حيث يلتقى بالممثلة « لوثيا سالثيدو » ثم يصحب « دوق سيسا » الى احتفالات أعراس الأمراء ، وتصاهر البيوت الملكية الاسبانية والفرنسية قبل أن يعود الى مدريد ٠

١٦١٦ – يذهب الى بلنسية ليلتقى هناك بنفس الممثلة عند عودتها من رحلة فنية الى « نابولى » يقع فريسة للمرض والحمى ثم يتماثل للشفاء ، يلتقى هناك براهب شاب اسمه « فرناندو » يكتشف المؤرخون أنه ابن « لوبى » وثمرة حبه الخاطف مع السيدة المجهولة ، يتعرف على سيدة أخرى من نفس المدينة تدعى « مارتا نيباريس » وينسى وضعه الكنسى الجديد وينجرف فى مغامرة مشبوبة معها ثم يهدى اليها مسرحيته التى يكتبها عقب ذلك بعنوان « أرملة بلنسيا » ٠

١٦١٧ – تولد له بنت تسمى « أنطونيا كلارا » من السيدة السابقة ، ثم يتوفى زوجها فتذهب لتقيم مع « لوبى » فى منزله بمدريد ، تطبع بعض الكتيبات والمنشورات المضادة له بأسماء مستعارة ٠

١٦١٨ – يذكر « لوبى » أنه وضع ثمانمائة مسرحية حتى يوم ٦ فبراير من هذا العام ، ينشر كتاب « انتصار الايمان فى ممالك اليابان » يحكى فيه قصة التبشير اليسوعى هناك ٠

١٦١٩ – يفترض أنه فى هذا العام كتب مسرحية « فارس أولميدو » يترأس المهرجانات الأدبية بمدريد فى احتفالات تنصيب القديس « سان ايسدرو » ويلمتس تعيينه مؤرخا ملكيا ٠

١٦٢١ ـ تدخل ابنته « مارثيلا » دير الراهبات ، تصاب رفيقته « مارتا نيباريس » بمرض فى عينيها يفضى بها الى العمى ، ينشر «لوبى» قصيدته المطولة « فيلومينا » يدافع بها عن نفســه ويرد حجج مهاجميه ٠

١٦٢٢ ـ يتولى رئاسة مهرجانات مدريد الأدبية ويكتب تاريخها شعرا ٠

١٦٢٣ ـ يضع حجر الأساس لمعبد عذراء المدينة ، ويلقى قصيدة بهذه المناسبة الدينية ٠

١٦٢٤ ـ يحضر باعتباره عضوا فى محاكم التفتيش شنق أحد الخارجين عليها عند باب « ألكالا » ـ أى القلعة ـ وينشر قصيدته المطولة بعنوان « لاثيرثى وأشعار أخرى » ويلحق بها ثلاث قصص مهداه الى « رفيقته المعذبة مارتا » ٠

١٦٢٥ ـ ينضم الى جمعية قساوسة مدريد المسماة « سان بدرو » ويتولى رئاســة المسابقة الشعرية التى تقــام تكريما لقديسة البرتغال « سانتا ايزابيلا » ٠

ينشر الجزء العشرين من مجموعة أعماله المسرحية وهو آخر جزء ينشر فى حياة المؤلف ، كما ينشر أيضا قصيدته « انتصارات دينية وقصــائد أخرى اكليريكية » وتعتبر من أهم أعماله ذات الطابع الشعرى اللاهوتى ٠

١٦٢٦ ـ ينشر تحت اسم مستعار كتابانتريا يتضمن شروحا وتعليقات على الحوارات التى كتبها بعنوان « مناجاة حب تتضرع بها الروح الى الله » يتبين النقاد أن كلا من الأشعار والشروح النثرية من تأليفه بالرغم مما يذكره فى المقدمة من أنه ترجمها فحسب ٠

١٦٢٧ ـ ينشر « لوبى » فى هذا العام قصيدته « التاج المأساوى » مهداة الى بابا الفاتيكان حينئذ « أوربانو الثامن » يمنحه البابا لقب دكتور فى العلوم اللاهوتية ، ويخلع عليه لباس « مالطة » والحق فى استخدام لقب « أخ » يكتب « لوبى » وصيته الأولى ٠

١٦٢٨ ـ يشكو فى رسائله من آن « مارتا » تعانى حالات من الذهول واســتلاب العقل ، يقع هو نفســه فريسة لمرض لا يلبث أن يبل منه ٠

١٦٢٩ ـ يحضر افتتاح المعهد الامبراطورى للجزويت ويقرأ فيه قصيدته « ايساغوجى » فى نظر الدراسات الملكية التى يطبعها فيما بعد ،

يقيم احتفالا فى بيته تكريما « لدوق سيسا » تعرض فيه بعض القطع المسرحية من تأليفه ·

١٦٣٠ _ ينشر قصيدة تعليمية بعنوان « غار أبولو » ويكتب « الغابة بلا حب » التى تمثل فى الحدائق الملكية وتعتبر أول أوبرا غنائية اسبانية من نوع « الثارثويلا » الذى ابتدعه الشاعر وأصبح أهم أجناس المسرح الغنائى الاسبانى فيما بعد ·

١٦٣١ _ يحضر « لوبى » الاحتفال الذى يقيمه « دوق أوليفاريس » للملك والملكة فى قصره ، وتعرض فيه مسرحيته « ليلة سان خوان » ·

١٦٣٢ _ تموت رفيقته « مارتا نيبياريس » ، تنشر قصته الكبرى « لادوروتيا » التى كتبها منذ أعوام بعيدة وسجل فيها ذكريات شبابه الأول وتعد من أفضل أعماله الروائية ·

١٦٣٣ _ يحتفل بزواج بنت « لوبى » الشرعية « فيليثيانا » ، تنشر قصيدته « أماريليس » التى يحكى فيها على طريقة أدب الرعاة قصة حبه وحياته مع « مارتا نيفاريس » ·

١٦٣٤ _ ينتهى فى شهر مايو من كتابة مسرحيته « بهاء بيليسا » وهى آخر عمل درامى ألفه ، وتنشر قصائده « قواف الهية وبشرية » ، تختفى هاربة من بيت الزوجية ابنته «أنطونيا كلارا» اذ يختطفها عاشق مجهول ، كما يموت غرقا فى البحر الكاريبى ابنه المقرب اليه « لوبى فيليكس » · يعتبر هذان الحادثان من قواصم ظهر « لوبى » ·

١٦٣٥ _ يكتب قصيدته « ايجلوجا » ويشير فيها الى تراكم الكوارث عليه، يكتب وصيته الأخيرة ويقع فريسة لمرض لا يشفى منه ، يموت فى ١٧ أغسطس من نفس السنة عن ثلاثة وسبعين عاما ، يشيع جنازته الوف من أبناء مدريد ، يدفن فى مقابر الفقراء حيث يضيع مقره الأخير بين الناس العاديين من جمهوره ، بعد أن رفض النبيل الذى أفنى عمره فى خدمته الوفاء بوعد قطعه على نفسه باقامة مدفن خاص تكريما له ، فى العام التالى ينشر « بيريث دى مونتالبان » تلميذه وصديقه أول تاريخ لحياته بعنوان « شهرة ما بعد الموت » ·

حصر التركة والتصنيف العلمى :

هناك ثلاثة مصادر لاحصاء أعمال « لوبى دى فيجا » ، ما يذكره هو

نفسه ، وما يذكره من أرخوا لحياته من الأقدمين ، وما يطمئن اليه النقد الحديث بعد البحث والتمحيص . ففي عام ١٦٠٣ يذكر « لوبي » كما أشرنا من قبل أنه الف ٢١٩ مسرحية ، وفي عام ١٦٠٩ يصل عددها الى ٤٨٣ ، وفي عام ١٦١٨ يبلغ ٨٠٠ ، وفي عام ١٦٢٠ يصبح ١٥٠٠ مسرحية أي بزيادة ٧٠٠ مسرحيه في مدى عامين ، بواقع مسرحية كل يوم وهو في نهاية العقد السادس من عمره ، وعند موت الشاعر يذكر « مونتالبان » أن أعماله قد بلغت ١٨٠٠ مسرحية تقع في ٢١ مليون بيت من الشعر ، يضاف اليها ٤٠٠ قطعة دينية من نوع الفصول المقدسة فتصبح أعماله المسرحية حينئذ ٢٢٠٠ عملا هذا عدا القصائد الغنائية والروايات المطولة والكتابات النثرية الأخرى .

وجـاء النقاد المحدثون فبحثـوا المخطوطات والمجموعات المتداولة والمجلدات المنشورة .

وأثبت « مورلي » أن عدد مسرحيات « لوبي دي بيجا » المؤكدة ٤٧٠ مسرحية موجودة حتى الآن مطبوعة أو مخطوطة ، وأن هناك ٢٥٦ مسرحية أخرى قد صحت نسبتها الى المؤلف لكن نصوصها مفقودة ، أي أن جملة ما توثق من أعماله لا تتجاوز ٢٧٦ مسرحية ، يضاف اليها ٤٨ قطعة مسرحية من الفصول المقدسة ، أما الباقي فمشكوك في صحة نسبته الى المؤلف ، فهو اما موضوع عليه انتحالا ، واما أن يكون من قبيل الأعمال التي تعرضت لتعديلات متتالية في مراحل مختلفة تجعل من العسير الوصول الى أصلها ، وتقع في هذه المنطقة المبهمة بعض المسرحيات الشهيرة التي حظيت باهتمام جماهيري ونقدي كبير مثل مسرحية « نجمة اشبيلية » ، وقد وضع هؤلاء النقاد جدولا زمنيا يوضح تاريخ كتابة عدد من هذه الأعمال الموثوق بصحة نسبتها ، وحددوا أسماء بعض المؤلفين من مدرسة « لوبي دي بيجا » ممن تناولوا أعماله الأخرى بالتعـديل ، أو كتبوا على منوالها وبأسـلوبها ، مما يختلط بالثابت منها .

وقد تم نشر هذه الأعمل في ٢٥ مجلدا أو جزءا على النحو التالي :

ــ الأجزاء الثمانية الأولى نشرت في حياته بدون تدخله ، لكنه كتب مقدمة للجزء التاسع يشكو فيها من تلاعب الطابعين والناشرين وتحريفهم لها وزيادتهم أو نقصانهم منها « فكنت أرى كل يوم مسرحياتي وهي تطبع بشكل يجعل من المستحيل نسبتها الى ، مما حفزني الى اعادة طبعها طبقـا لأصول عندي ، ومع أنني في الواقع لا أكتبها لهذا الغرض ، ولا أريد لها أن تنتقل من مسامع مشاهد المسرح الى رقابة قارىء الغرفات ، الا أن هذا أفضل لي من رؤيتها وهي تحرف بقسوة اتباعا للهوى ومصالح الناشرين » .

أشرف المؤلف على طبع الأجزاء الواقعة بين التاسع من ناحية والعشرين من ناحية أخرى من هذه الأعمال ٠

وتابع زوج ابنته بعد وفاته طبع خمسة أجزاء أخرى ، فوصلت الى خمس وعشرين ، بيد أن هناك بالاضافة الى ذلك مجموعة مجلدات أخرى قديمة يطلق عليها عادة اسم الأعمال الضائعة ، كما أن كثيرا من مسرحياته قد وصلت الينا فى طبعات مفردة ومحرفة أو معدلة لتلائم ظروف العرض على المسرح وان ظلت هناك بعض المخطوطات الأصلية لها فى المكتبة القومية الاسبانية بمدريد ، ومكتبة المجمع الملكى ، والمكتبات العامة فى انجلترا وايطاليا والنمسا والولايات المتحدة الأمريكية ٠

وفيما يتصل بالتصنيف العلمى لهذه المسرحيات فانه يعد مهمة صعبة مهما كان المعيار الذى يعتمد عليه ، فاذا روعى الترتيب الزمنى تبين أن عدد المسرحيات المعروف تاريخ كتابتها لا تتجاوز المائة تقريبا ، وان ظل بوسع الدارسين تقديم تحليل نقدى لمراحل تطوره ، وبعض التحولات التى طرأت عليه فى أدواته ووسائله الفنية اعتمادا على الجزء الموثوق به ومحاولة موقعة الباقى بالنسبة له ٠ وان كان يعوق ذلك ما عرف عن مسرح «لوبى دى بيجا» من خلطه للأساليب والأحداث ونوعية الشخصيات ، ومزج الجوانب الغنائية والمحلية والشعبية فى أعماله المسرحية ٠

وقد يصعب أيضا الى حد ما تحليلها على أساس أحداثها المميزة ، ومقابلة الجانب الدينى بالجانب الدنيوى ، أو القضايا الشعبية بالمشاكل الوطنية ، لأنه ينتقل فى أحيان كثيرة بين هذه المستويات بحيث يمكن للمشهد الواحد أن يعبر عن بطولة حربية ونزعة دينية صوفية معا ، مما يجعل دلالته الأخيرة تختلف عن نوعية أحداثه ، لكن بالرغم من ذلك يظل من الميسور اقامة هذا التصنيف على أساس موضوعات المسرحيات وبواعث كتابتها والطابع العام لها ٠

ولما كان شاعرنا ذا صلة وثيقة بجمهوره ، وقدرة فذة على التعبير عن شواغله فان الطابع الجماعى الذى يتصل بمدى شغف الناس بموضوعات معينة قد ساعد الباحثين فى هذا التصنيف ٠

ولعل اقتراح « مينينديث بيلايو » فى الربع الأول من هذا القرن لوضع نموذج محدد لتصنيف مسرحيات « لوبى دى بيجا » على أساس موضوعى هو أهم ما قدم فى هذا المجال ، وهو يدعو لتقسيمها على الوجه التالى :

١ ـ قطع مسرحية صغيرة وتشمل :

فصول دينية مقدسة
فصول الميلاد
قطع حوارية ومشاهد مسلية ومدائح

٢ ـ الكوميديات وتشمل :

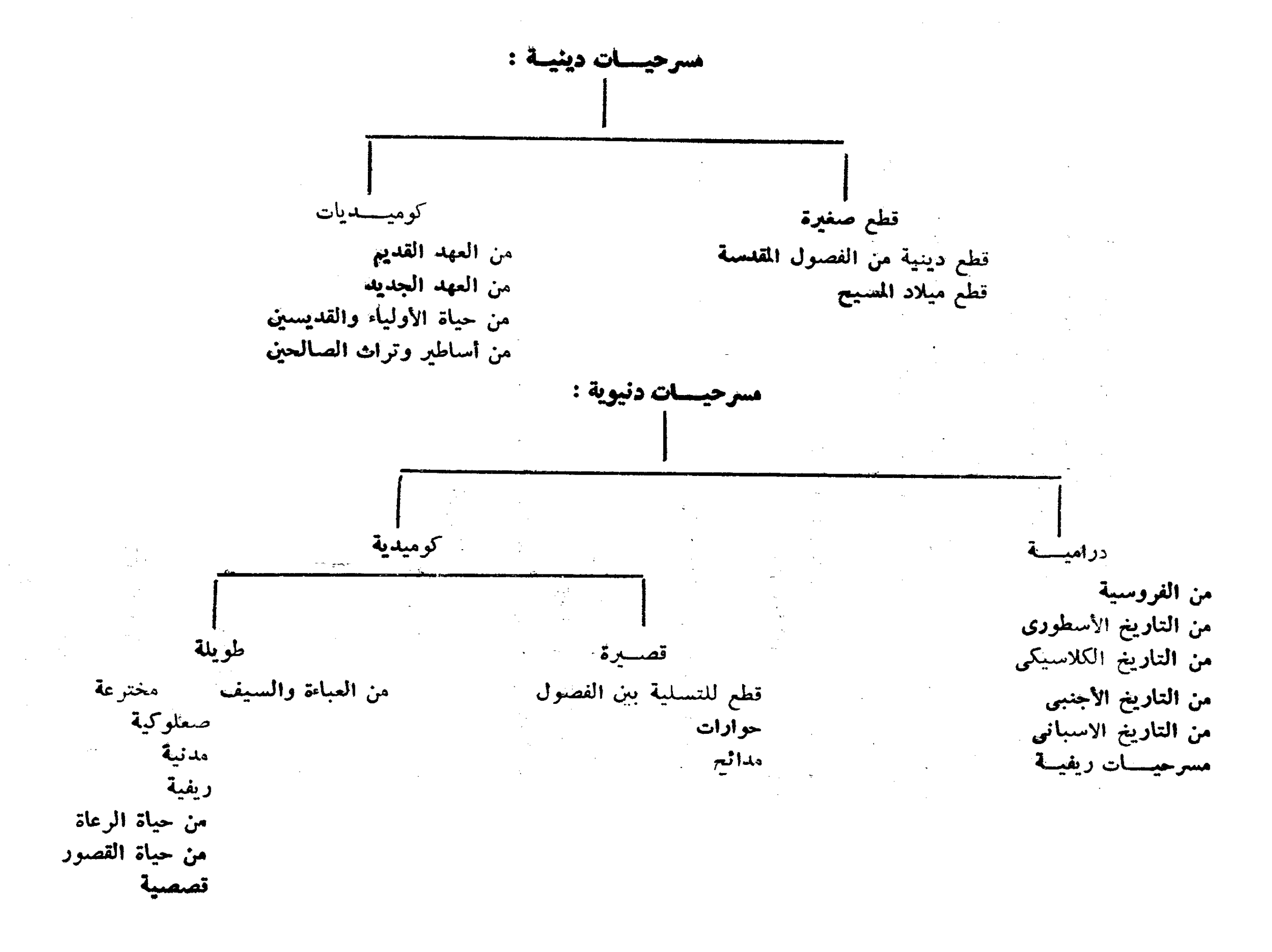
(أ) المسرحيات الدينية المأخوذة من :
- موضوعات العهد الجديد
- موضوعات العهد القديم
- حيـــاة القديســين
- أساطير التراث الصوفى

(ب) مسرحيات أسطورية
(جـ) من التاريخ الكلاسيكى القديم
(د) من التاريخ الأجنبى
(هـ) من التاريخ القومى الاسبانى بمراحله المختلفة .
(و) مسرحيـــات رعاة
(ز) مسرحيـــات فروسية

(ط) مأخوذة من أعمال قصصية :
- شرقيـــة
- ايطاليا مثل بوكاشيو وبانديلو
- اســـبانية

(ك) مسرحيـــات متشابكة
(ل) تتصل بالعادات الريفية أو المدنية .

وقد لوحظ على هذا التقسيم أنه متداخل الى حد ما ، وأنه لا يبرز أية خواص فنية ـ ولو من الوجهة الشكلية ـ للأعمال المسرحية ، بل يتكىء كلية على الجانب الموضوعى البحت ، مما دفع نقادا آخرين لمحاولة تعديله ، وتقديم تصنيفات أخرى تأخـذ فى اعتبـارها الى جانب الموضوعات بنية المسرحيات وخواصها الفنية ، وكانت النتيجة التى انتهوا اليها حتى الآن قريبة الى حد كبير من اللوحة التصنيفية السابقة ، اذ لا ينتظر أن تختلف بشكل جوهرى عنها قبل أن تتم دراسة بنيوية دقيقة لمئات المسرحيـات المنسوبة « للوبى دى بيجا » وترسم شبكة علاقاتها الفنية ، وهى تمضى على النمط التالى :


مسرحيـــات دينيــة :
قطع صغيرة
قطع دينية من الفصول المقدسة
قطع ميلاد المسيح
كوميـــديات
من العهد القديم
من العهد الجديد
من حياة الأولياء والقديسين
من أساطير وتراث الصالحين
مسرحيـــات دنيوية :
دراميـــة
من الفروسية
من التاريخ الأسطورى
من التاريخ الكلاسيكى
من التاريخ الأجنبى
من التاريخ الاسبانى
مسرحيـــات ريفيـــة
كوميدية
قصـــيرة
قطع للتسلية بين الفصول
حوارات
مدائح
طويلة
من العباءة والسيف
مخترعة
صعلوكية
مدنية
ريفية
من حياة الرعاة
من حياة القصور
قصصية

فالمعيار الذى يعتمد عليه هذا التصنيف الثانى موضوعى وفنى معا ، اذ لا يمكن لقطعة صغيرة أن تتميز ببنية تشبه مسرحية مطولة ، كما أن الشخصيات والمواقف تختلف من الدراما الى الكوميديا ، ومن الأعمال الدينية الى الأعمال الدنيوية ، وهو اختلاف يرتبط بالمضمون الفكرى والاتجاه الأيديولوجى ، كما يرتبط بمعايير سلوك الشخصيات وتحملها للقيم الموروثة فى الدراما مثلا ، والطابع الفاجع الدامى فى نهايتها غالبا . وما ينسحب من كل ذلك على طريقة المعالجة المسرحية . بينما تتميز الكوميديا بلون من المرونة الخلقية ، فلا يخضع سلوك الشخصيات فيها لقيم صلبة ثابتة بقدر ما يتواءم مع المصالح المتغيرة ، كما تتميز بغلبة الجانب البلاغى الشفوى على الجانب المسرحى ، وبحضور العناصر المرحة وسيطرتها فى كثير من الأحيان . وفى داخل هذه المرتبة الكوميدية يمكن للباحث أن يضع الفروق الفاصلة بين مسرحيات العباءة والسيف التى تهدف الى تقديم عادات العصور الوسطى وبين المسرحيات المخترعة التى لا تخضع لمنطق الواقع الحرفى بقدر ما تجنح الى المثالية والبعد عن محاكاة الحياة اليومية .

فبوسع الدارس اذن أن يبحث هيكل أعمال « لوبى دى بيجا » طبقا للتصنيف السابق فى نوعين أساسيين هما الدراما والكوميديا بموضوعاتهما ومصادرهما المختلفة ، على اعتبار أن الدراما مهما كانت نوعيتها تقوم حول ارادة حاسمة ذات طابع أيديولوجى ، تدور فيها صراعات نموذجية ، وتقدم طرائق حلولها ، ولكى تحدث تأثيرها فى الجمهور لابد أن تتضمن وسائل التواصل الفورى معه ، وهى وسائل يسيرة وشعبية ، مثل لوحات العادات، وادخال المهرج الظريف ، واستخدام العناصر الغنائية والفولكلورية والأشعار الشعبية وصبغ كل ذلك بالطابع القومى الاسبانى الذى ينحو الى استثارة البطولات الشعبية .

أما الكوميديا فهى على العكس من ذلك تتصل بوظيفة اللعب الفنية ، حيث يتجلى دور الحظ والقدر ، ويتمثل الخيال فى أزهى صوره ، فتتعقد خيوط الأحداث وتتشابك ، وتبدو الأقنعة والشخصيات المجهولة ، وقصص الغرام المكبوتة ، ومظاهرات الحب المبتذلة ، والغموض فى السلوك ، وغير

ذلك مما لا يمكن أن تتسع له الدراما بوظيفتها المحددة فى الدفاع عن المبادىء والقيم السائدة ·

ومنذ بواكير انتاج « لوبى دى بيجا » المسرحية يعثر النقاد على النمطين الدراميين اللذين يظلان أساسيين فى انتاجه بعد ذلك ، وهما دراما الحوادث الشهيرة ودراما الشرف والانتقام · أما الأولى فتقع فى اطار محدد مشترك بينها جميعا يدور حول الحروب ، وهى لهذا اما أن تكون مسرحيات ملحمية تعرض للماضى الذى تختلط فيه الأساطير والخيال بالواقع المحدد ، وتلعب فيه المعجزات دورا هاما فى اظهار البطولات ، واما أن تكون تاريخية صارمة تبرز حسنات الأقدمين وتظهر عظمتهم ·

ودراما الشرف والانتقام من أشهر ما عرف عن مسرح «لوبى دى بيجا» وهى تنطلق أحيانا من وقائع تاريخية ، لكن كمجرد اطار لا تلبث أن تنفلت منه ، وتعرض للقضية بشكل ينطبق على أى عصر آخر ، وهى ذات هيكل مشترك محدد أيضا ، فالحدث يتقدم فيها من خلال نموذج الفعل ورد الفعل، والضحايا — مثل القروى فى مسرحية نبع أوبيخونا — يدركون العدوان الواقع عليهم ، ويتحولون فى انتقامهم الى معتدين ، وبهذا الشكل تتقدم الأحداث بحثا عن الحل ، ويصبح دور الملك هو الانتصار للشرف ورد العدوان ، على اختلاف فى المواقف والشخصيات والأشكال ·

وفيما يتعلق بالأعمال الكوميدية فهى تكاد تدور كلها حول موضوع عام يتصل بعلاقة حب بين رجل وامرأة ، تقوم فى وجهها عقبات متعددة ، مثل اختلاف المرتبة الاجتماعية ، أو معارضة الأب ، أو منافسة محب آخر ، أو ارتباط المرأة بظروف معوقة ، أو بخليط من بعض هذه العناصر ، لكن ذلك لا يمنع الأبطال من ممارسة الحب وتحقيق غرضهم فى نهاية الأمر ، وتخضع بنية معظم هذه الكوميديات لنموذج مشترك ، اذ تبرز رغبة الحب وتطلب حقها فى الوصال والاشباع ، وهو حب ينشأ عادة عند « لوبى دى بيجا » من النظرة الأولى ويقع دائما فى الفصل الأول ، ثم لاتلبث العقبات أن تنشب فى طريقه ، وتبدأ عمليات التحايل للتغلب عليها ، وعادة ما تتولى المرأة هذا التحايل ، وهو لب المسرحية ، ثم تنتهى المسألة بتذليل الصعاب وتتوج بالزواج · بيد أن هناك نوعا معينا من الكوميديا الريفية

يرتكز على محور آخر هو هجاء المدينة وشجب حياة البلاط والتمدح ببراءة وطبيعية الحياة الريفية • وتدور عادة حول أحد النبلاء أو احدى الشريفات فى هربها من المدينة ومباذلها ولوثة المال والغرائز فيها ، والوصول الى الريف كملجأ أخـــلاقى للفضـــائل والشرف والحياة العائلية ، والعادات الصحية ، ثم احتكاك هذين العالمين فى موقف غرامى ينتهى بتمجيد الحياة الطبيعية واكتشاف ما فيها من نبل يعادل أو يفوق نبالة البلاط والمدينة ، كما نرى فى مسرحية « القروى فى عقر داره » ، وسنعود بالتحليل لجملة هذه القيم عند تحديد رؤية العالم فى مسرح « لوبى دى بيجا » •

واذا ألقينا نظرة على ما ترجم للغة العربية من هذه المسرحيات لنعرف مكانها فى هذا التصنيف ، وجدنا أن « نبع أوبيخونا » التى ترجمت بعنوان « ثورة الفلاحين » مأخوذة من بعض الأحداث التاريخية الواردة فى الكتب المعاصرة للمؤلف ، ومنها كتاب « أندرادا » المنشور عام ١٥٧٢ والذى اطلع عليه « لوبى » بكل تأكيد ، ويرى بعض النقاد أن اهتمامه بتلك الرواية جاء نتيجة لانتشار مثل شعبى فى عصره يقول : « نبع أوبيخونا ـ أى كل القرية ـ هى التى فعلت ذلك » • بالاضافة الى أغنية سائرة من «الرومانث» تمجد تمرد القرويين وتتغنى به ، وبالرغم من الدلالات السياسية والنضالية التى أضيفت الى المسرحية فيما بعد فان المؤلف قد التقط فيها أحداثا تاريخية فعلية وأضفى عليها روحا مستقاة من حياة الجماعة فى عصره ، فأبرز نبل القرويين وادراك الملك والكنيسة لدورهما المثالى فى انقاذ المضطهدين من الظلم الواقع عليهم ، لكن هناك ملمحا تفصيليا ينبغى أن نتوقف عنده قليلا لندرك طبيعة هذا الموقف المثالى وبعده عن التأويلات التى أضيفت عليه فيما بعد • فقد كان ثمة سبب اقتصادى لتمرد الفلاحين أشار اليه المؤرخون فى الرواية المذكورة ، لكن الشاعر المسرحى قد استبعده ، وآثر أن يكون الحافز الأساسى هو الانتقام للشرف لا للظلم المادى ، ذلك لأن وعيه التاريخى لم يكن ليرقى حينئذ الى هذا المستوى ، وتمرد الشعب عنده لابد أن يتم داخل الخضوع المطلق لسلم القيم والنظام الماثل فيه ، على عكس ما تنحو الى اثباته التأويلات الحديثة • وسنعود الى تحليل بقية عناصر هذا السلم فيما بعد •

أما المسرحية التى كتبت هذه الدراسة أولا كمقدمة لها وهى « نجمة

اشبيلية » فهى تقع من هذا التصنيف فى منطقة التاريخ القومى الاسبانى والأساطير التى حيكت حوله ، وهى من قبيل الدراما كما يتضح من أحداثها ونهايتها وبنيتها ، وقد اختلف الدارسون فى مدى صحه نسبتها الى « لوبى دى بيجا » ، اذ أنها وصلت الينا فى روايات متعددة ، فيرى « مينيديث بيلايو » أنها نص من أهم أعمال « لوبى دى بيجا » المسرحيه ، وان كان قد قام بتعديل مشاهدها فى بعض الروايات « أندريس دى تلارا مونتى » ويؤيده فى ذلك مجموعة من الباحثين المحققين ، بينما يرى الناقد الفرنسى « فولشى دلبوسك » أنها ليست من أعمال شاعرنا الكبير نفسه ، وان كانت تسير على نهج مسرحه الذى اتبعه أنصار مدرسته ، ويلاحظ الدارسون المحدثون أن بنيتها الدرامية تمثل نموذجا مكتملا للنمط المسرحى المألوف عند « لوبى دى بيجا » وأن قيمتها الفنية وشهرتها الأدبية ، كل ذلك يضعها فى مقدمة أعماله الفذة التى ظفرت باعجاب عالمى فى كل الآداب · فالصراع الدامى الذى يحتدم فيها بين الحب والواجب عند « سانشو » والنزوة المحمومة التى تحمل الملك على التعرض للاهانة والاصرار على الانتقام بعد ذلك ، وانتصار الواجب بالتضحية بالحب من جانب « استريا » مما يفرز نموذجا دراميا قويا لا يلبث أن ينتهى الى الترهب ، ويؤدى الى تجسيد مجموعة القيم التى كرس مسرح « لوبى دى بيجا » للدفاع المستمر عنها ، وهى لذلك تصبح مسرحية نموذجية فى دلالتها على طبيعة النتاج شاعرنا الموزع بين أعمال مؤكدة وأخرى مشكوك فى نسبتها اليه ، وان لم يشك أحد فى اصطباغها بصبغة مدرسته المسرحية المميزة ·

وقبل أن ننتقل الى تحليل بعض القيم الفنية والاجتماعية فى انتاج هذه المدرسة ومعلمها الأول يجدر بنا أن نوضح بعض خواص عروضها المسرحية التى يلاحظ النقاد أنها تتميز بما يلى :

١ ــ أنها غير محددة من الوجهة المكانية ، فيبدو المسرح كما لو كان عاريا لا يتضمن أى عنصر يساعد على توصيف المكان ، ونادرا ما يستخدم الأثاث أو قطع « الديكور » الأخرى ، مما يجعل اللوحة تكتسب معناها فحسب من الكلمة فعلى الممثل أن يحكى شيئا عن المكان الذى يقف فيه أو يتوجه اليه ، وعلى المشاهد أن يستنتجه من ملابس الممثلين وكلماتهم ·

٢ ــ الاقتصاد الشديد فى استخدام الأدوات المسرحية المساعدة ، وهذا بمقتضى البنية النموذجية لما يطلق عليه « كوميديا الدهاليز » ، اذ كانت تقدم آساسا فى أفنية بعض المنازل ، وباستثناء المسرحيات الأولى التى عنى فيها مؤلفنا بمظاهر حياة البلاط وما يحيط به ، مما يتطلب تجهيزات مسرحية مترفة فائقة ، فانه كان يفضل فى معظم أعماله المشهد

العادى ، ولا يستخدم سوى الأسوار الحديدية للغزل الليلى ، ويشير الى مالا يعرض بكلمة « بالداخل » ، والى جميع العناصر المرتفعة بأنها « من خلال الشرفة ، دون أن يستخدم الوسائل المسرحية الأخرى التى كانت معروفة فى عصره ٠

٣ ـ ويترتب على ذلك اعتبــاره مسرح حوار فى الدرجة الأولى ، مما يجعله يستغنى بالتدريج عن فخامة مسارح البلاط واشاراته المبالغ فيها ، ويتركز على الكلمات الموجزة القاطعة ، التى ينطق بها الممثلون فى تراشق نشط بالألفاظ الموظفـة لخدمة نمو الحدث والتعبير عن مشــاعر الشخصية ، أو حكاية ما يحـدث فى الخــارج ، ومن هنا تختفى الخطب المطولة ، وتحل محلها ألاعيب الألفاظ ، ومرح العادات الشعبية ، والعبارات الشعرية الشائعة ، والأمثال السائرة فى كلمات مركزة قوية ٠

٤ ـ غلبة المشهد ، ففى مقــابل مسرح البلاط السابق عليه كانت تتوالى اللوحات والمناظر المتجمعة فى مكان واحد ، وحول موضوع مركزى نجد الحوادث عند « لوبى دى بيجا » تدور فى مشــاهد مطولة مفتوحة لا تستوجب مواقف معلقة ، ونجد بنية المسرحية وقد استقرت نهائيا فى ثلاثة فصـــول موزعة الى مشاهد ، تتطــابق عادة مع دخــول وخـروج الشخصيات ، وهى مشاهد متسلسلة تدمج العناصر الفكاهية فى الحدث ذاته ، وتستبعد اللوحات والمناظر المسلية التى كانت تحشر بين الفصول ٠

أما كيف يتم تطوير المسرح القومى الاسبانى حتى يصــل الى هذه النتائج على يد مبدعه الأكبر « لوبى دى بيجا » فهـذا ما سنحاول شرحه بتركيز فى السطور التالية ٠

القيـم الفنيـة والاجتمـاعية فى مسرحه :

عندما نقترب من أعمال « لوبى دى بيجا » فان الانطباع الأول الذى نرتطم به هو الدهشة أمام أبعاده الكمية والنوعية ، ويكفى أن نتذكر أن ما بقى من أعماله المسرحية فحسب يتجاوز خمسمائة عمل ، عدا مؤلفاته الغزيرة الأخرى غير الدرامية ، ولا شك أن هذه الأعمال لا تصدر الا عن تدفق فكرى وفنى عنيف ، مما يجعلنا نواجه المشكلة التى طرحت منذ عصره وهى مدى صلابة قوامه الثقافى وجودة أعماله الأدبية ٠

وقد ذهب بعض النقاد المحدثين الى أن تكوين هذا الشاعر كان يعتمد على التثقيف السطحى أكثر مما يضرب بجذوره حقيقة فى العلوم الانسانية العميقة ، فقد امتص ما كان متداولا فى عصره من حصاد معرفى لم يلبث أن صبغه بطــابع مثقف لامع ، دون حاجة الى سهر الليــالى فى تحصــيل

النصوص العسيرة ، ولا تفسير الاشارات الشاردة ، وكما كانت حياته دوامة لا تتوقف أمام شيء فان موقفه من المعرفة لم يتعد ذلك الاطار ، اذ كانت بالنسبة له مجرد حقيقة حيوية أخرى :

أن نتحدث للعامة بالتفاهات

ونشبع ذوقهم بقدر ما يدفعون

وكان يطلق على مسرحياته أحيانا « المتوحشة البربرية » ، مما جعلهم يفترضون ازدواجا ماثلا فى شخصيته الفنية ، حيث نجد من ناحية الشاعر العظيم مؤلف المسرح الشعبى الشهير ، ونجد من ناحية أخرى شاعر القوافى المتقنة ، والقصائد الغنائية المفعمة بالعناصر الثقافية الاغريقية واللاتينية والايطالية • وهو من هذه الوجهة كان لا يرضى عن أعماله المسرحية ، ولا يفتأ يعيب عليها ما تزخر به من نقص ، وما تنم عنه من سرعة وتعجل •

لكن هذا التقسيم الى شخصيتين منفصمتين ، بالرغم من توافقه فى الظاهر مع النوعين المشار اليهما فى انتاجه الأدبى يحول دون الفهم لمؤلف أقوى الشطرين وأبقاهما على الزمن ، وهو الشطر المسرحى الذى استغرق منه قرابة ستين عاما ، وتمخض عن أخصب وأوفر انتـاج عرفته الآداب العالمية • مما لا يعين على تفسيره بحال أن نغفل روح التواصل المتجدد ، ونسمه بانعدام المبـادىء والتناقض مع مبـدعه ذاته ، وربما كانت بعض تصريحاته عن الأدب ــ مثـل التى أوردناها آنفا ــ ضـارة بفنه ، الا أن احساسه بأنه قد وصل الى ذروة المجد والنجاح كان يجعله فى حل من أن يكشف عن لحظات الضعف فى تقديره لأدبه واغتراره به معا ، فلا يفتأ يشير الى المسرحيات الشهيرة باحتقار واستخفاف ، ويصفها بأنها « أشعار سوقية » لا تستحق ما ظفرت به من عناية ، لكن هذا الروح العاطفى الخلاق المتوثب الذى لا يرضى فى قلقه المشبوب عما أنجز ، ويرى دائما أنه فوق ما أدرك وما سيدرك ، انما هو من طبائع العبقريات التاريخية الكبرى ، خاصة فى تلك الفترة التى كانت تختمر فيها خصائص الرومانتيكية قبل أن تتجلى على خشبة المسرح ، ومن ثم لا ينبغى أن نحسب عليه حسابه العسير لنفسه أو نؤاخذه بنقده الذاتى ، أو نستنتج من ذلك كما يفعل البعض ازدواجا فى شخصيته ، بل ربما كان هذا دليلا على درجة عالية من التناغم والصـدق الداخلى والعفوية الطبيعية فى الاحساس بالأشياء والصراحة فى نقدها مهما كانت غالية أو أثيرة لديه •

واذا كان « لوبى دى بيجا » فى الواقع أكثر الشعراء شعبية فى تاريخ اسبانيا فان ذلك يعود الى أنه قد تقمص دون تحفظ روح شعبه ، وكتب استجابة لضروراته ، وكما عمل سكرتيرا خاصا « لدوق سيسا » فانه ــ على

حد تعبير مؤرخيه ـ قد نصب نفسه سكرتيرا عاما للتعبير عن حاجات شعبه الروحية الجماعية خلال فترة من أهم فترات تاريخه الامبراطورى ٠ وهو بهذا يعتبر صانع المسرح القومى الاسبانى بكل ما تعنيه هذه العبارة ، وقد وصل الى ذلك بأن عرض عليه الحياة الجماعية والأحداث الفردية ، معليا شأن قيمه وتقاليده وتراثه ، ففى مقابل مسرح البلاط المحدود فى زخرفته واحتفالاته وتأنقه ، والمسرح الدينى فى طقوسه وثراثه الخارجى ، يضع شاعرنا ثقله فى كفة مسرح الحياة الشعبية العامة فيما تغزل وتنقض ، وترفع وتخفض ، وترضى وتغضب ٠ وهو اذ يقترب من النوعين الأولين ، ولابد له فى خصوبته وشموله من أن يقترب منهما ، يضفى عليهما طابعه الذى يخرج بهما على محليتهما وقصورهما فى نطاق البلاط والكنيسة ، ويجعل منهما نظيرا مجاوبا للمسرح الشعبى الصادق ٠

ومن ثم فان الخاصية الجوهرية الأخرى التى تتأسس على هذا الطابع الشعبى القومى فى كل انتاجه المسرحى هى الارتجال ونقص التثقيف والتمحيص ، فلم يكن له أن يتأمل فى الظواهر ، ولا أن يتعمق فى الأسرار ، ويتخذ منها موقفا شخصيا أو فكريا متميزا ، بل كان فى عفويته واستجابته السريعة الشاملة لأية دفعة الهام تحيل أحداث حياته ومشاعر أمته فورا الى أعمال أدبية نموذجا لحيوية الأديب فى عصره ، وكلما اتضحت لدى الدارسين تفاصيل حياته كلما تجسدت أعماله وشفت على ضوئها كترجمة صادقة مباشرة عن جميع ذبذباته ولحظات ضعفه وقوته ٠ وقد قدر له ـ كما أوضحنا من قبل ـ ولى فضولى ، ممن تربى فى نعمته ، وارتبطت حياته خلال فترة طويلة به ، أدرك أهمية جمع وثائقه الخاصة ، وأخباره الشخصية، وتفاهات حياته اليومية ، فجمع كل رسائله واحتفظ بها ، وترك بهذا للمؤرخين مادة لا تنضب ، ولا تدع جانبا خفيا فى حياته دون توضيح ، ولا شاردة من سيرته دون كشف وتعرية ، كما لا تدع حلقة من انتاجه الدرامى والشعرى دون أن تجذبها وتنظمها فى سلك حيوى متين ٠ وان كانت من ناحية أخرى قد أسرفت فى تعرية نزواته وحالاته ، وبالغت فى مطاردة سكناته وحركاته،مما جعلها تحجب كشهادة معاصرة الجانب الرفيع الذى لا يرى عن قرب ، وتغفل من منظور ولى النعمة ما يسمو به الأديب ويتجاوز مقام راعيه ٠ من هنا نفهم موقف « بيدال » الذى يدعو فيه النقاد للاهتمام بالسيرة الأخرى لشاعرنا ، ونفض أيديهم ـ على حد تعبيره ـ من تقليب أكداس القمامة المتجمعة على بابه ٠

ولكى نحلل مصادر « لوبى دى بيجا » الثقافية ، ونلمس تأثيرها فى كتابته المسرحية بايجاز ، لابد أن نتذكر أنه كان يقرأ الاغريقية واللاتينية والايطالية والفرنسية والبرتغالية ، ولا يحتاج الأمر لبحث دقيق كى نعرف

المامه التام بالحصاد الميثولوجى الكلاسيكى ، فقد عرف كيف يوظف رموزه للتعبير عن العواطف البشرية الخالدة ، مما يجعل من العسير على الباحثين أن يسلموا بالفرق الحاسم لديه بين المعرفة السطحية المزيفة والتعمق الحقيقى فى دلالتها ، ويدفعهم الى التريث فى قبول اتهام منافسيه وحساده له ، ممن لم تكن لديهم قدرته الفذة على قراءة أهم وأجمل الكتب فى عصره وكل العصور ، وهو كتاب الحياة المفتوح ، حياته نفسه وحياة شعبه من حوله ، فى بعديهما التاريخى والمعاصر · وبذا أصبح « لوبى » شاعرا تراثيا قوميا فى نفس الوقت ، فهو يعيد تكوين تقاليد أمته الشعرية ، وأحداثها التاريخية ، ويبتلع أساطيرها معلنا :

كل شىء يتوحد

التاريخ والشعر

ويضيف اليهـا ما تفرزه الحياة اليومية على عهده ، مما يتلاءم مع درجة وعيه بها ، طبقا للتطور التاريخى فى عصره ·

وقد كانت هناك ثلاثة موضوعات أثيرة لدى « لوبى دى بيجا » هى المملكة والدين والشرف ، فقد شهد القرن السـادس عشر بداية تحلل البنية الاقطاعية فى المجتمع الاسبانى ، وبروز مصالح طبقات جديدة من عامة الناس ، واصـطدامها بحقـوق النبلاء والأشراف ، واحتدت هذه المواجهة خلال القرن التالى بانتهاء الفتوحات الأمريكية وضعف الامبراطورية، وكان على شاعر اسبانيا الأكبر وصـانع مسرحها أن يحدد موقفه ويكون تعاطفاته ، فآثر ــ للوهلة الأولى ــ عامة الناس بطبيعة الأمر باعتبارهم الجمهور الذى يتوجه اليه بمسرحه · لكن الوعى بهذه المواجهة لم يكن قد اكتمل ، ومصالحه الشـخصـية فى يد من يعمل فى خدمتهم من النبلاء ، مما جعله يهتدى لصيغة مصـالحه عفوية وطبيعية ، هى تقديس المملـكة وتكريس التعاطف معها كرمز للاستمرار التاريخى من ناحية وضمان لحد أدنى من العدل فى مواجهة التجاوزات الاقطاعية من ناحية أخرى ، هذا الشـعور بالولاء المطلق للملكية يمثل حجر الزاوية فى كثير من أعمال « لوبى فالفلاح البسيط عنده يحس فى اندماج هويته مع الملك أنه قد أصبح واحدا من رعاياه الأوفياء بغض النظر عن المواقف والمصالح القريبة، والملك ينضم له النبلاء والشرفاء وان كانوا جميعا يقفون صفا واحدا أمام من يأتى من الخارج من الأعداء ·

على أن هناك توافقا آخر يعزز هذا التوافق فى الهوية والمصـالح ، ويمثل عاملا فعالا فى الوحدة القومية الاسبانية حينئذ ، وهو النابع من الحمـاس الدينى الذى كانت قد بردت حميته بعض الشىء بانتهاء حروب

الاسترداد – كما كانوا يسمعونها – ضد الدولة العربية الأندلسية ، الا أن هذا الحماس الديني لم يفقد قدرته على تحريك مشـاعر الناس واستثارة عواطفهم بفضـل استثمار رجال الدين له واستمرار محاكم التفتيش فى فى تغذيته بالسيف قبل الذهب • وكان مسرح « لوبى دى بيجا » يمثل الى حـد كبير هذا الشعور الديني بعرضه للمعتقدات الراسخة للشخصية الاسبانية الكاثوليكية التى لا ينازعها الشك فى صحة مواقفها ، والمنتصرة على أهل الأديان الأخرى فى أرضـها ، والتى تصم أذنيها عن أية دعاوى للحركة البروتستاتنتية فى بقية البلاد الأوروبية ويضاف الى ذلك أيضـا فى سلسلة التوافقات التى تجعل من مسرحه بلورة مركزة لقيم مجتمعه وشواغل أفراده أمانته للروح الغالب على الأدب الشـفاهى وتقاليد الغناء « الرومانثى » التي قد يتبناها من الأغنيات الشعبية القصيرة الدائرة على الألسن ، أو يبـدعها على نمطهـا ، وفى كلتـا الحالتين فان جمهـوره يترنم بأبياته وربما يكملها مع بقية المنشدين على خشبة المسرح •

ثم يأتى محـور ثالث وهو الشرف والحفاظ على العرض ، ومـع أن « كالدرون دى لاباركا » قد جعل منه القضية الجوهرية فى مسرحه حتى نسب اليه ، الا أن « لوبى » قد أسسه فيما وضع ، بل وجعل مفهومه ليس قاصرا على الملوك والنبلاء ، فأصبح بوسع الفلاح البسيط أن يعتد بالشرف كقيمة عليا باعتباره « مسيحيا قويما » يؤدى واجباته •

ويعزو النقاد فكرة الصراع حول الشرف فى المسرح الاسـبانى الى مصادر مختلفة ، فبعضهم يرجعها بشكل مباشر الى التأثير العربى الاسلامى فى المجتمع الاسبانى خلال الحقبة الأندلسية المديدة ، ويؤثر بعضهم الآخر أن يرجعها الى روح الفروسية السائدة فى كتب مغامرات الفرسان ، أو الى تأثير المسرح الايطالى ، أو الى العـادات والتقاليد القومية فى شـبه الجزيرة الأيبيرية • على أن المحققين من الدارسين يرون فيهـا انعكاسـا لمجموعة من القيم السائدة فى العصور الوسطى فى العالم بصـفة عامة ، وفى بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط بصفة خاصة ، وأن انتقالها من الحياة الى الأدب قد تم بفضل الانتاج الملحمى الشعبى الفروسى • الذى زخر به الأدب الاسبانى فى تلك الفترة ، خاصـة وأن هذا الأدب الملحمى يمثل خميرة المسرح ، اذ يعتبر أهم مصادره فى الموضـوعات والاتجاهات • والثأر والانتقام للشرف هو عصـبه الرئيسى كما يتضـح فى مجموعة « أمراء لارا » وفى ملحمة « السيد القمبيطور » وفى أغانى « الرومانث » • وامتداد فكرة الشرف البطولية لتشمل ما يتصل بالمرأة والعرض كان من حملة خواص هذا الأدب الملحمى أيضا • على أن هذا التفسير لا يتعارض بدوره مع ما كان معروفا من تشمم القيم السائدة بالتقاليد التى ترسخت

لدى المجتمع ابان الوجود العربى الطويل مما جعلها تزدهر فى الانتاج الأدبى الاسبانى دون غيره من الآداب الأوربية التى تشاركه فى مجمل العناصر الثقافية المكونة باستثناء هذا الاعتبار التاريخى المتميز ٠

وفيما يتصل بالشخصيات الأساسية فى مسرح « لوبى دى بيجا » فانها فى معظمها من هذا النوع الذى يتميز به مسرح « الباروك » ، اذ تقوم على مجموعة من الثنائيات المتقابلة فى معظمها ، مثل الرجل العاشق والسيدة المعشوقة ، وغالبا ما ينتميان لطبقة النبلاء والأشراف أو من يدور فى فلكها ، ثم جاءت الكوميديا القروية فقدمت أزواجا من المحبين من أغنياء الفلاحين ، وفى مقابل هؤلاء يأتى أزواج الخدم والتابعين لادراج المسرحية فى الواقع وسياقه ، اذ يفرض عليها نوعا من السلوك النفعى العملى فى مقابل سلوك سادتهم المثالى فى ظاهره ، وان كان فى حقيقته أشد مادية منهم ، أما مقابل الفلاح الميسور فى الكوميديا الريفية فهو الأجير الذى يعمل فى خدمته ٠

وبين هذين النمطين من الشخصيات النموذجية تظهر مجموعة من النماذج البشرية التى تقوم بدور الحشو للأحداث ، مثل الطلاب والجنود والهنود المجلوبين من القارة الجديدة والصعاليك وغيرهم ، ونادرا ما يظهر أحد من التجار والموظفين والحرفيين من الطبقة البرجوازية التى لم يكن قد تبلور دورها الاجتماعى بعد ، مما يجعل من العسير أن تبرز فى هذا الاطار ٠

وأهم الشخصيات التى تتحرك بالأحداث فى مسرح « الباروك » وعند مؤلفنا هى :

١ ــ الملك : ويبدو منه جانبان ، أحدهما يمثل السلطة العليا التى تقوم بدور الحكم ، وتضع موازين العدل ، وترد الأمور الى نصابها فى الصراعات المحتدمة ، مثلما نرى فى « نبع أوبيخونا » وفى « خير عمدة هو الملك » ، وثانيهما يتصل بدور العاشق المغامر المطارد للحبيبة كما نرى فى مسرحية « نجمة اشبيلية » ٠

واذا كانت الطاعة العمياء والاحترام المطلق هما ما ينبغى على الرعية أن تتحلى بهما تجاه الملك كسلطة عليا فانه لا يمعن فى استخدام نفوذه كعاشق الا فى اللحظات الأولى فحسب تحت اغراء الجمال وتزيين المحرضين، ثم لا يلبث أن يتراجع عن هدفه عندما يتضح له خطأ سلوكه مستعيدا دوره كحكم عدل ومستبعدا مشورة ناصحى السوء :

اذ أن التغلب على النفس . . .

انما هو أعظم انتصار

٢ ــ العاشق والسيدة : وهما شخصيتان محوريتان فى المسرح ،

وعادة ما ينتميان لطبقة النبلاء والأشراف ، وان كان من الممكن ــ كما ذكرنا ــ أن يكونا من غيرها ويجب أن يتصفا بمجموعة من الخواص منها كمال الخلقة وجمال الشكل وكرم المحتد وغلبة المثالية فى الحب ، فلا تعرض لهما أية مشاكل مادية ، ولا تبدر منهما أية اشارة دنيئة ، ولابد للسيدة أن تتحلى بالشرف وتحرص على الحفاظ المطلق عليه ، كما أن على الرجل أن يتصف بالشجاعة والاقدام ، وحسن الذوق والقدرة البالغة على ممارسة فنون المبارزة والصراع بفروسية ومهارة ، أما السيدة فلابد أن تكون أيضا حكيمة ماكرة تجيد الحيلة والمناورات للوصول الى العاشق الذى تهواه ، ولتحقيق أغراضها التى تتركز فى الزواج بمن تحب ٠

فمهما كانت العلاقات التى تعرضها المسرحية غير مشروعة فانها لابد أن تنتهى الى الزواج الذى تعترف به جميع السلطات الممثلة فى المسرحية من عائلية ودينية وسياسية ، ويعتبر القناع من أدوات الحيلة النسائية التى تسمح للسيدة بالتخفى والحصول على ما تريد ٠

٣ ــ الوالد : وهو والد السيدة عادة : لأن والد الرجل لا شأن له بتصرفاته وليس مسئولا من الوجهة الأخلاقية عنه ، ومن المعتاد أن يكون : شريفا نبيلا هو الآخر بطبيعة الحال ، وأن يكون نموذجا للحفاظ على الشرف والدفاع عنه واقرار النظام العائلى وتجسيد قيمه ٠ ومن هنا فان أية محاولة للاعتداء على عرض بنته لابد أن يتعرض لها ويصححها ، وهو المكلف باختيار الزوج فاذا تعارضت آراؤه مع رغبات ابنته لجأ الى الحيلة لاقناعها ، وان كان يسلم عادة فى نهاية الأمر بما ترتضيه ما دامت لا تخرج عن القيم المتبعة ، وقد يتذرع بوسائل دامية لتصحيح الوضع الخاص بشرفه ، كأن يقتل الزوج لاضفاء صبغة المشروعية على علاقة ابنته بعشيقها وزواجها منه ٠

٤ ــ الزوج : وظهور سيدة متزوجة فى المسرحية يجعلها بالضرورة من النوع الدرامى ، لأن علاقات الحب والخطبة من قبيل الكوميديا ، أما الزواج فيحيلها الى الدراما ، والزوج فى هذه الحالة هو المكلف بالحفاظ على عرضه وشرفه والانتقام ممن تسول له نفسه المساس بهما ، وهو انتقام يقره الملك عادة فيما بعد ، وقد يوجه للمرأة الخاطئة ولعاشقها معا ، وبالرغم من أن مؤلفنا من أنصار هذا الانتقام الا أنه لا يصل به عادة الى نهايته الفاجعة فى جميع الحالات كما يفعل تلميذه وخليفته « كالدرون دى لاباركا » الذى اشتهر بذلك ٠

٥ ــ المهرج : وهو الشخصية التى تقابل النبيل العاشق ، وعادة ما يكون من خدمه وأتباعه ، مما يجعله يقوم بدور الربط بينه وبين المحبوبة ، ويجعل تصرفاته تتسم بالمرح وروح الفكاهة لمعارضته لتصرفات سيده

الرصينة الجادة ، فهو اذن مساعد للبطل ، وعادة ما يقع بدوره فى غرام وصيفة السيدة المحبوبة ، وهو شغوف عادة بالملذات الحسية من مأكل ومشرب وملبس ، لكنه يظل مع ذلك خادما وفيا لسيده ، وناصحا عمليا له فى معظم المواقف • وقد حاول المؤلفون من بعد « لوبى دى بيجا » أن يقصروا دوره على المرح والظرف دون أن يرقى لمرتبة النصح والمشورة حفاظا على المسافة الاجتماعية بينه وبين سيده بتقاليد عصره •

٦ ــ وهناك شخصيات أخرى تقوم بأدوارها الثانوية فى هذا المسرح مثل الفلاح والجندى والطالب والعائد من القارة الجديدة ، لكنها غالبا ما تدور فى فلك الشخصيات السابقة ، ولا تضطلع بدور البطولة فى أى عمل ، وقد بحث النقاد مصادر هذه الشخصيات وهل تعود الى الواقع الذى تمثله والطبقات التى تبرز منها فتفرضها الحقيقة التاريخية ، أم أنها مجرد شخصية أدبية فى الدرجة الأولى ، توضع لمقابلة شخصيات الأبطال وابراز خواصها فحسب • ويبدو أن هذا مجرد خلاف فى التأويل النظرى لشخصيات المسرح « الباروكى » ، أما من الوجهة العملية فان المؤلفين فى محاكاتهم للأقدمين وللحياة يخلطون عادة بين المستويات ، مما يجعل الحكم على درجة الواقعية بالنسبة للشخصيات ينبغى أن يأخذ فى اعتباره الأسس الجمالية للواقعية ومدى تمثلها فى انتاج هذه الفترة •

ومن ناحية أخرى كان مسرح « لوبى دى بيجا » ــ مثله فى ذلك مثل بقية المؤلفين فى عصره ــ لا يكتب الا بالشعر ، وليس فى هذا غرابة ، فقد كان النثر مرفوضا كأداة للتعبير الدرامى ، فالمسرح كما نعلم كان موزعا بين التراجيديا أو المأساة والكوميديا أى الملهاة ، ولأن الشعر التقليدى اجبارى فى الأولى واختيارى فى الثانية فان الميزان كان يميل دائما الى جانب الصيغة الأسمى والأرقى •

واذا كان الموكلون بعرض المسرحيات ــ وهم الممثلون ــ على حظ قليل من الثقافة ، باستثناء بعض المتازين من رؤساء الفرق ، وهم يتوجهون الى جمهور عامى فى جملته ، فان الشعر يصبح حينئذ أقرب الى الحفظ وأسهل فى التلقى ، اذ أن طول الأبيات وطبيعة ايجازها فى التعبير عن الشعور وما تعتمد عليه من وزن وقافية ووضع خاص للمقاطع ، كل هذا كان يسهل تلقى المقطوعات الشعرية ، ويعد المستمع لتقبل الأبيات التالية التى تأتى فتشبع هذا التوقع ، كما أن الشعر كان يعزز طابع التباعد بين الواقع والخيال ، وكان هذا التباعد ضروريا فى تلك الفترة لضمان وجود المسرح نفسه ، واستجابته لدرجة الوعى التاريخى بالواقع فى عصره •

واذا كان للشعر علاقة خاصة بفن الرسم فى تلك الآونة فان

« لوبى دى بيجا » كان شديد التمسك بالعبارة التصويرية القديمة التى تقول « بأن الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق » ، لكن الشعر المسرحى لم يكن رسما بهــذه الطريقة التجريدية ، بل كان يؤدى وظيفـــة بعض اللوحات والمشــاهد التى أثرت عن ذلك العصر ، مثــل مجموعة اللوحات القوطية التى تقدم قصة الخليقة والفداء وعدالة الدار الآخرة ، وهو ما يشير اليه « لوبى » فى حديثه عن الدراما التاريخية ومحاولتها استيعاب كل شىء من بدء الخليقة الى قيام الساعة • كما يشير أيضا الى هذه العلاقة الحميمة بين الرسم والأدب فى أبياته المتضمنة فى قصة « أركاديا » عندما يقول :

يبدو لى ما تحكيه من قصتك

كانه المنظر البعيد الذى يرى فى الرسم

للسماء الغامضة حولك كهالة للمجد

وهو نفسه المبدأ الذى يعبر عنه تلميذه « تيرسو دى مولينا » بوضوح قائلا : « ليس من العبث أن يسمى الشعر بالرسم الحى ، اذ أنه فى محاكاته للطبيعة الجامدة فى حيز محدود على القماش يرسم الأبعاد القريبة والبعيدة فى دلالاتها المختلفة بشكل يقنع الناظر ، وليس من العدل أن ننكر على القلم ما نبيحه لريشـــة الرســام » • ومن هنا يعتمد على وحــــدة اللوحة وتماسكها لدعم وحدة الدراما وقوتها فى الدلالة على الأحــداث ، وتصبح المقارنة لصالح الشعر وتعزيز قوته وقيمته الجمالية الدرامية •

ونعود الى ايجاز خلاصـــة القيم الفنيـــة والاجتمــاعية فى مسرح « لوبى دى بيجا » فيما يطلق عليه رؤية العالم لنجد أنه كنموذج من مسرح « الباروك » كان ذا وظيفة محددة موجهة لدعم القيم الاجتماعية والسياسية المتمثلة فى نظام الملكية المطلقة ، فلم يكن للأدب المسرحى أن يضع موضع الشك هذا النظام الاجتماعى ، ولا ما يعتمد عليه من معايير حتى ولو كان ذلــك من قبيل تظرف المهرجين • بل ان المسرح لا يفتــأ يدعو الجمهور ـ بطريقته ـ الى الاقتناع التام لصلاحية القيم الاجتماعية السائدة ، ويعثر على أقوى مبررات الطاعة العمياء لها ، أما أهم هذه القيم فهى :

ـ الحب : وهو كما رأينا الموضوع الرئيسى فى مسرح العصر الذهبى الاسبانى عامة وأعمال « لوبى دى بيجا » خاصة ، وهو الذى يولد المواقف الدرامية المختلفة وله قدرة فائقة على تكييف الأحداث وتوجيهها ، وقد ينتصر ظاهريا على الفوارق الاجتماعية ، فتقع سيدة نبيلة فى غرام فلاح بسيط ، أو يتوله فارس شريف فى عشق قروية ســاذجة ، لكن هذا لا يلبث أن يتكشف عن مجرد وهم خادع ، اذ سرعان ما تتبين حقيقة الشخصية الكامنة وراء القناع الأول ويتضــح أن الطرف الآخر على نفس القـدر من النبالة

المتخفية والشرف المستتر ، وقد يقع الحب فى صدام مباشر مع الحكم ، كأن يتعارض مع رغبات الملك ذاته ، أو قواده ومقربيه • وغالبا ما ينتصر الحب فى نهاية الأمر بنزول الجميع على ارادته طوعا أو كرها ، ولو كان ثمن ذلك التضحية الدموية فى سبيل الحفاظ عليه ، فالحكم قد يحبط مسيرة الحب نحو أهدافه ، ولكنه لا يبدله ولا يحل محله ، ولا يرغم الأبطال على الحياة بدونه ، فاما أن يعيشوا به أو يموتوا معه •

ومن هنا فان الذهاب الى مسرح « لوبى دى بيجا » فى ذلك العصر كان يعنى السباحة فى بحر من الوهم الحلو بأن الحب هو القيمة العليا فى الحياة ، المنتصرة دائما •

ـ الزواج : وهو الهدف الوحيد للحب الحقيقى المشروع عنده ، خاصة لدى المرأة التى تفقد كل حق فى المبادرات العاطفية بمجرد ارتباطها برباط الزوجية ، فتنتقل من تبعية الأب الى تبعية الزوج وتحرم عليها أية نزعة استقلالية ، ويصبح رب الأسرة هو الحاكم المطلق ـ الموازى للملك ـ الذى لا تقوم فى وجهه ارادة أخرى •

على أن هذا المسرح نفسه لا يفتأ يعرض باستمرار مظاهر حرية المرأة فى اختيار زوجها كلون من التعويض الأدبى عن الواقع المتصلب ، والتحقيق المسرحى لما تدل الشواهد على صعوبة تنفيذه فى المجتمع ، ومن ثم يتبين أن معظم معارضات الآباء التى تمثل فى البداية عوائق يستحيل التغلب عليها لا تلبث أن تنزل بشكل أو بآخر على رغبة الفتيات • وتصبح معارضة المسرح للنظـــام العائلى لونا من التحايل عليه دون كره أو خـروج على مؤسساته ، اذ أن الزواج لا يتم فى نهاية الأمر ســوى بالموافقة الأبوية الصريحة • وسواء كانت العوائق من قبيل الفوارق الاجتماعية فى الظاهر كما رأينا ، أو من قبيل المعايير العائلية ، فان المسرح بعرضه لكيفية اشباعها وتوفر شروطها بالرغم من الصعوبات الماثلة فى تحقيقها يقوم بدور فعال فى تأصيلهـا والدفاع عنهـا ، دون أدنى ذرة من الشـــك فى عدالتهـا وصلاحيتها •

فاذا ما تزوجت المرأة فان أى صراع يدور حولها يصبح محوره حينئذ العرض والشرف لا الحب والزواج ، فاذا أخذنا فى الاعتبار أن القانون الاسبانى الصادر عام ١٥٦٧ كان يبيح للزوج حق قتل زوجته وعشيقها دفاعا عن عرضـه دون أية مسئولية جنـائية أدركنا أن هـذه الأوضاع الاجتماعية والقانونية كانت تعطى لمؤلف المسرح ـ ولكاتبنا بصفة خاصة ـ مادة متنوعة للدراما التى تدور حول الشرف ، يقتصر دورهم فيها على تبرير الأوضاع القائمة وتأكيد مشروعيتها دون أدنى شك ، وان كان هناك عامل

آخر يجعل هذه النهايات الدموية غير ضرورية فى معظم الأحيان ، ويتمثل فى صلابة موقف المرأة ، ورفضها للخضوع لما يمس شرفها ، وهذه هى القيمة التعليمية لمسرح الشرف فى العصور الوسطى ٠

ـ الملكية المطلقة : والعنصر الثالث الحاسم فى مكونات رؤية العالم من منظور هذا المسرح هو اعتبار الملكية العمود الفقرى للمجتمع ،مما يجعل الملك غير قابل للعزل ولا للتنازل عن العرش ٠ ويجعل وظيفة المسرح السياسية فى هذا القرن السابع عشر تأكيدا لسلطة الملك المطلقة والدفاع المخلص عن البنية الاجتماعية التى تقوم عليها ٠

لكن اذا كان الأمر كذلك ، فكيف يتأتى اذن أن نرى فى بعض مسرحيات « لوبى » تحالف الملك مع أفراد الشعب ضد النبلاء وهم أدواته فى الحكم الاقطاعى المطلق ، كما يحدث فى مسرحية « نبع أوبيخونا » أو ثورة الفلاحين ؟ وللاجابة على هذا التساؤل ينبغى أن نتذكر أن الواقع التاريخى فى اسبانيا يشير الى أن الملكية حينئذ قد عهدت ببعض أجزاء من الاقطاعات الزراعية الكبرى الى مجموعة من النبلاء والأشراف يمتلكونها بمن عليها من الفلاحين ، لكن الشرط الأساسى لاستمرار هذه السلطة هو خضوعها لسلطة الملك المركزية وعدم خروجها عليه كسيد أكبر ٠ وتقتصر حالات تحالف الملك مع الشعب فحسب على مواجهة من يخرج من النبلاء والاقطاعيين على هذا الشرط ، ويدعى لنفسه قولا أو عملا حق التصرف بمفرده ، عندئذ يقوم الملك فى مواجهته ، لا انتصارا للمظلومين فحسب ، ولا اقرارا لعدالة اقتصادية ضائعة ، فهذا ما لم يكن واردا فى المفهوم الاجتماعى المسرحى للعصر الوسط ، وانما اقرارا لسلم القيم الذى تتكىء عليه السلطة الملكية العليا ، وانتصارا لمفهوم الشرف الذى لا يتعارض فى مثاليته مع مصالحه ولا مصالح الطبقة التى يكبح جماحها حتى يضمن استمرار سيطرتها دون خطر يذكر ٠

كما ينبغى أن نتذكر ما أشرنا اليه من قبل من أن المسرح كان يقوم بتمجيد الملك خلال مرحلة سطوة الامبراطورية الاسبانية ، فهو يعلى اسم الملك ومعه اسم الوطن ، مركزا فيه الخلاصة المثالية للواقع الذى يشارف الأساطير ، ومتجاهلا الجانب المعتم من هذا الواقع المتمثل فى تكرار الحروب الأوربية الخاسرة ، بل انه ليمجد الحروب بالدفاع عن البطولات العسكرية والاشادة بشجاعة القواد ٠ كما ترتبط بتلك الشبكة السياسية خيوط أخرى تتعلق بالدين ودور الكنيسة فى تبرير الغزوات والفتوح لاعلاء كلمة المسيحية على ما عداها فى العالم ، وتخريب المجتمع الاسبانى نفسه من الداخل بطرد الموريسكيين من بقايا المسلمين فى الأندلس على دفعات متتالية، ومطاردة محاكم التفتيش لضمائر الناس ، كل هذا كان يمثل تحالفا متينا

بين النزعات القومية ومصالح رجال الدين ، ويعد محركا أساسيا للبنية السياسية والاجتماعية الاسبانية فى هذا العصر ، وما يفعله المسرح انما هو التمجيد المثالى لهذا التحالف القوى ، والاغفال الدائم لعناصر الأزمة الاقتصادية والاجتماعية التى لا تكف عن ممارسة فعاليتها التاريخية ، من هنا يصبح المسرح جزءا من النظام السائد يعكس الجانب الوردى فيه ، ويبرر المساوىء الكامنة فى صلبه ، ويمتنع بشدة عن توجيه أى نقد اليه حتى يقدم رؤية مستلبة مثالية له ٠

ضـــد الكلاسيكية :

تمرد «لوبى» فى مسرحه بوضوح على الأقلية المستنيرة المناصرة لقواعد البلاغة المتصلبة ، والمتعصبة للتقاليد الاغريقية اللاتينية ، وكأن هذا الجانب الفنى الثائر كان تعويضا عن الموقف الأيديولوجي الخانع ، وتنفيسا للطاقة الايجابية الرامية للتعبير المأمون، فكانت مشكلة توزيع المشاهد على أماكن متعددة متناثرة ، وبروز الشخصيات فى مراحل مختلفة من أعمارها وأطوار حياتها ، وعدد فصول المسرحيات ، كان كل ذلك بمثابة الحاد خطير فى حق وحــدة الزمان والمكان وغيرها مما نسبته الكلاسيكية الى قواعد مسرح أرســطو ٠

وقد حدا هذا بمؤلفنا الى الشعور بضرورة تبرير موقفه ، فكتب عام ١٦٠٦ ــ وعمره حينئذ أربع وأربعون سنة ــ « الفن الجديد لكتابة الكوميديا فى الزمن » ، كتبه شعرا كما كانت عادته ، ووضع فيه خلاصة آرائه وتجاربه الفنية حتى تلك الفترة ، وقد أراد بعض النقاد أن يرى فى هذا الكتاب الوجه الآخر للشــاعر الذى يتدفق فى انتاجه متجــاوزا لكل القواعد والحدود ومصغيا فحسب لربات الالهام ، ثم لا يلبث أن تســاوره الشكوك فى قيمة ما كتب ، وتناوش ضميره التعاليم الفنيــة التى تربى عليهــا فى صباه ، فيتصدى لتفنيدها والدفاع عن مسلكه بأدوات المثقفين الدارســين ، حتى لا يتهم بالجهل والتقصير والخلط المهمل بين الأجناس الأدبية ، فهو عندئذ يكشف عن الجانب الآخر لشخصيته التى تتمرد على علم ، وتخرج على القواعد عن ضرورة عامدة وادراك واضح ، لا لمجرد مجاراة العامة فى ذوقها ، واحتقار القواعد فى أصولها ٠ وربما كانت بعض اشاراته ــ كما ذكرنا من قبل ــ هى المسئولة عن فكرة الازدواج هذه فى موقفه وشخصيته ، خاصــة لأنه كثيرا ما كان يردد :

واكتب الفن الذى ابتدعه

من يبغى تصفيق العامة

لأنهم يدفعون الثمن فمن العدل

أن نحدثهم بالتفاهات كى يستمتعوا .

لكن الأمر لم يكن فى الواقع على هذا القدر من البساطة ، فلا الشاعر مذنب فى نهج ابداعه ، حتى يكفر عنه بالكتابة النظرية ، ولا هو يتحدث دائما بالتفاهات ارضاء لجمهوره ، ثم يدعى العلم عندما لا يواجهه ، ولكن هذه التفاهات الصغيرة هى التى تكون فتات الحياة من حوله ، وهى ان فقدت قداسة التراث تكتسب حرارة وسخونة الواقع المباشر ، وهى التى تسمح له فى نهاية الأمر أن يصوغ مسرحا قوميا تنعكس فيه شخصية أمته بتناقضاتها طبقا لشروطه التاريخية .

ومن جانب آخر فان الصيغة الارسطية للمسرح بفصوله الخمسة لم تعد توائم عقلية الجمهور الاسبانى فى القرن السابع عشر ، وذلك لطابعها الثقافى الغريب عنه ، مما جعل مؤلفى المسرح يحذون حذو « سنيكا » فى مآسيه ذات الصبغة العنيفة ، التى تجبر المشاهد على متابعة الأحداث بتوتر الا أن الجمهور الذى لم يكن يعشق التراجيديا الخالصة سرعان ما انصرف عنه ، وعثر فى الكوميديا البرجوازية ذات الأصـل الايطـالى على نموذجه القريب من ذوقه ، خاصة فى المدن التجارية المزدهرة حينئذ مثل بلنسية واشبيلية .

وقد بدأ « لوبى دى بيجا » فى وضع مسرحيات من كوميديا الرعاة من أربعة فصول ، ثم لم يلبث أن اقتصر على ثلاثة فصول ، بل وتخلص من هذا الطابع الرعوى الفروسى وبدأ يقترب من مصادر الهامه الأخرى من التاريخ والواقع معاندا قواعد المسرح المعروفة ، وعندما نشر « فنه الجديد » افتخر فيه بأنه من بين المسرحيات التى كتبها ، والتى وصل عددها حتى ذلك الوقت ٤٨٣ مسرحية لا تخضع منها لهذه القواعد سوى ست مسرحيات فحسب .

ويمزج « لوبى » فى نظريته بعض العناصر التاريخية بالنصائح العملية لكتابة الكوميديا ، ويغلف آراءه بنغمة ساخرة تتخفى وراء تواضع ظاهرى بسيط ، فهو يعلق على مختلف الأجناس المسرحية من كوميديا وتراجيديا وتراجيكوميديا ببعض التأملات القريبة ، ويميل الى الاحتكام الى الأعمال ذاتها دون التشدد فى وضع المبادىء والقوانين ، ولعل الكلمات الأخيرة التى يختم بها « فنه الجديد » ذات دلالة خاصة فى هذا الصدد اذ يقول :

اسمع بوعى ولا تجادل فى الفن

فانك فى المسرح تجد نفسك

عند سماعه قد عرفت كل شيء •

فاذا استعرضنا بتحليـل موجز أهم نقـاط هـذا الكتاب وجدناها تتألف من :

١ ــ مقدمة عامة يبرر فيها وضعه بناء على طلب أكاديمية مدريد ، ويبدو فيها تواضعه الشديد •

٢ ــ دراسة نظرية عن المسرح الكلاسيكى •

٣ ــ دراسة عن الفن الجديد ومبادئه الدرامية الأساسية •

اذ لابد أولا من اختيار الموضوع ، سواء كان مأساويا أو هزليا أو خليطا منهما ، وينصح بتفضيل هذا النوع الأخير اذ أن « هذا التنوع يلذ كثيرا » كما يقول ، وعلى المؤلف أن يراعى وحدة الموضوع بدون انحرافات ولا زيادات • أو وحدة الزمن فهى مرفوضة لأن :

غيظ الاسبانى الجالس لا يكظم

ان لم تقدم له فى مدى ساعتين

قصة الخليقة حتى يوم القيامة •

أى أنه لابد من ارضـاء الجمهور واشباع نهمـه فى عـرض مجمل الحوادث ، لكن شاعرنا ينصح أيضا بأن تتم التحولات الزمنية الكبرى خلال الفترات الواقعة بين كل فصل وآخر •

وحتى لا يكون بناء المسرحية ضعيفا ينصح مؤلفنا بكتابتها نثرا أولا ، ثم توزيعها على الفصـول المختلفة ، ووضع الحل الدرامى فى النهاية ، ومحاولة نقلها بعد ذلك الى لغة شعرية مثقفة مقنعة ، صافية وسلسة معا وملائمة لمواقف الشخصيات ، اذ أن الأسلوب ينبغى أن يختلف من النجوى العاشقة الى الظروف اليومية للحياة العادية •

ويتم توزيع المادة الدرامية على الفصول بالشكل التالى :

فى الفصل الأول اعرض الحالة

وفى الثانى اربط الأحداث

بشكل يصل حتى منتصف الثالث

دون ان يدرك احد الام ينتهى •

وينبغى للمقاطع الشعرية أن يكون لها معناها الدرامى ، وأن تتحلى

بالصور البــلاغية من التكرار والبـديع والاستعارات والتهكم وعبـارات التعجب ، أما من ناحية الموضوعات فان « لوبى » كان واضحا ٠

مسائل العرض والشرف هى الأفضل

لأنها تحرك بقوة كل الناس

وتثير فيهم حب الفضائل

٤ ـ ثم ينهى كتابه بخاتمة يكرر فيها عبارات التواضع ، ويؤكد على أهمية الذوق العام ووجوب ارضائه ولو كان ذلك على حساب العدل والاحكام ، ثم يحاول فى أبيات لاتينية أن يخفف من أثر هذه الكلمات مستخدما العبارة الشائعة عن الخاصية التعليمية للمسرح الاسبانى :

اذ يمتع ويفيد فى نفس الوقت ٠٠

ويلاحظ النقــاد أنه لم يعن بالحديث عن الاخـراج وطريقة العرض المسرحى بالرغم من أنه يتولى اخراج أعماله فى أحيان كثيرة ، بل ركز على كتابه المسرح من الناحية الشعريه ، وأن آراءه لم تلبث أن ذاعت بين جمهرة المؤلفين فى عصره ومن بعده ، مما جعلها مدرسة فعلية درامية فى المسرح الاسبانى والأوربى ٠

ولابد لنا أن نحلل بايجــاز أهم مقولات « لوبى دى بيجا » المتصلة بالطبيعة والذوق فهما سنده فى هذه المعركة المبكرة ضد المبادىء الكلاسيكية السائدة حينئذ ، وقد تخمرت لديه هذه المبادىء منذ صباه الأول ، وتغذت ببعض العناصر الحية الماثلة فى المحيط الأدبى الاسبانى ٠ فقد كانت القصائد الغنائية العذبة التى كتبها خلال تجربته المريرة فى حب الغانية اللعوب « الينا أوسوريو » تكشف عن طبيعة هذا الشاعر القلق فى فورة شبابه ، والذى لا يتصور الشعر الا مزيجا حارا من الفن المعبر عن وقائع الحيــاة والعاطفة الجياشة بأحداثها ٠ مما لابد له أن يدرك الشهرة والذيوع ، ويصبح من الشعر السائر « الرومانث » الذى يعتمد على العناصر الشعبية والغنائية والدرامية معا ، وقد كان هذا « الرومانث » نموذجا للشعر الطبيعى العفوى الذى ينبع دون تكلف ويتدفق بلا قانون ، والى هذا كان يقصد « لوبى » عندما يقول :

تلك القصائد الرومانثية يا سـيدتى

تولد كما تبذر الحنطة فى الحقول ٠

وقد عبر « لوبى » عن نفس هذا المفهوم الطبيعى فى المقدمة التى كتبها عام ١٦٠٤ م للطبعات الجديدة من « قصائد الروامنث العامة » وأدمج فيها أغنياته عن « جازول » ــ التى ربما كانت اشارة تراثية مبهمة الى الشاعر الأندلسى « الغزال » اذ أصبح أسطورة شعبية ، وعلما على المحب العاشق الظريف • وفى هذه المقدمة يمجد شاعرنا العفوية الضرورية ، ويدعو الى تجنب التقليد المزخرف للأقدمين وتفادى الصنعة الكلاسيكية البلاغية المفتعلة تمسكا بالفطرة الرفيعة التى لا تستبعد الفن وانما تتجاوزه ، على أساس أن « ما تصيبه الطبيعة دون صنعة لهو الكمال بعينه » وتعتبر هذه الأفكار المتصلة بتمجيد الطبيعة استجابة لما شاع فى عصر النهضة الأوروبية اعتمادا على مقولة أفلاطون من أن « الأشياء التى تنتجها الطبيعة والحظ السعيد أعظم وأجمل ، بينما ما ينتجه الفن والصنعة أقل قدرا أو أشد نقصانا » مما جعله يشيد بأغانى الشعوب الفطرية ، وقد كان « لوبى » شديد الاقتناع بهذه المبادىء ، وكثيرا ما ردد عبارة أفلاطون السابقة فى صياغة «شيشرون» الرومانى لها « ان أفضل الأشياء هو ما تصنعه الطبيعة لا ما « يجمله الفن » •

ومن هنا فان مسرح « لوبى » قد مجد الطبيعة واهتدى بوحيها على ضوء الأفكار الأفلاطونية ، وخلق بذلك تيارا مضادا للشراح اللاتينيين الذين كانوا يتمسكون حرفيا بمبادىء أرسطو ويحملونها ما لا تطيق من قواعد كلاسيكية ، فموقف المؤلف الاسبانى يعد من بعض الوجوه صدى للتخالف الدائم بين طرفى النقيض فى الفلسفة اليونانية القديمة ، ولقد فتح عصر النهضة سبيل التعرف على كليهما ، فاختار شاعرنا هجر القديم واحتضان المفهوم الجديد للدراما ، والاعتداد بأهم خاصية فيها ، وهى أنها طبيعية تسمو على الفن بما تتضمنه من عفوية خصبة خلاقة ، تفوق أية محاولة للعمل طبقا لقوالب مسبقة •

« واذا كان بعض الناس يقدح فى قيمة الأشياء الغزيرة الوفيرة فانها هى التى تقنعنى • ومثال الحقول والمراعى الخضراء الخصبة الهائلة فى امتدادها وطبيعتها ، وتنوعها تتضاءل أمامه أية حديقة منمقة صغيرة » •

لكن ينبغى أن نتذكر دائما أن كلمة الطبيعة كان يقابلها فى ذلك العصر كلمة الفن ، وهى تعنى حينئذ الصنعة التى يتذرع بها الشاعر ، وهى وان لم تتفوق على الطبيعة فانه كان بوسعها أن تكملها وتجملها ، الا أن معظم كتاب عصر النهضة كانوا يقصدون من كلمة الفن مجموعة القواعد التقليدية الكلاسيكية التى يهتدى بها الكتاب فى انتاجهم ، وبهذا المفهوم كان يهاجمها « لوبى دى بيجا » ويفضل عليها دائما مصطلح الطبيعة الذى رفعه شعارا لمسرحه ، فعلى حسب ما ورد فى « فنه الجديد » :

ان الذين يراعون الحفاظ على الفن

لن يدركوا شيئا من صنع الطبيعة

وأهم ما يلفت نظر النقاد فى هذا الصدد هو أن « لوبى دى بيجا » لم يكن يكترث بمبادىء ارسطو فى فن الشعر بكل سطوتها وجبروتها الأدبى حينئذ ، بل يرى أنه لكى نحاكى الطبيعة والحياة لابد أن نقبل فى المسرح خلط النبيل بالوضيع والمرح بالحزن ، مع أن المسرحية التى كانت تجرؤ على هذا الخلط كانت ترفض من قبل جميع الشراح فى ايطاليا واسبانيا ، باعتبارها عملا مشوها عجيبا ، الا أن شاعرنا لم يكن ينزعج من هذه الصفات ، بل كثيرا ما كان يطلقها على مسرحياته فى لون من المرح والدعابة والاستخفاف والتمرد أيضا ، ويدعو الى أن يكون الرجل العامى - أى ذلك الذى لم يتثقف بكتب الأقدمين ولم يتسلح بحكمتهم هو الذى يفرض قواعد المسرح الجديدة :

فمن الضرورى

أن تنصب العامة بقوانينها

نارا ترقص

حول هذا المخلوق الكوميدى المشوه العجيب !

وفى نهاية الأمر فان التراجيديا المأساوية الخالصة هى التى تصبح حقيقة تشويها للحياة الواقعية ، اذ أن الكوميديا التى تخلط بين « سينيكا » و «ترينثيو» هى التى تضاهى الجمال الطبيعى :

لأن هذا التنوع يمتع كثيرا كما تضرب لنا الطبيعة المثل فتقف على رأس هذا التنوع .

وقد اعتمد « ليسينج » فى كتابه عن « فن المسرح » الذى وضع فيه أصول الرومانتيكية فى المسرح على هذا المشهد بأكمله من « لوبى دى بيجا » حيث رأى فى دفاعه عن خلط الأجناس لا مجرد نزعة لتبرير أعماله ، بل اضافة حقيقية للأسس الجماليةلفن المسرح ، وتعزيزا لاتجاهه الصحيح فى محاكاة الجمال الطبيعى ، وتصحيحا للذوق الكلاسيكى الذى كان محروما ببساطة من ثمار هذا التركيب المعقد للانسان بكل جوانبه ، وما ينتجه من لذات فنية جديدة وعندما يشير الشاعر الى لذة التنوع فانه يؤكد بذلك أن أهمية الشعر تكمن فى حيويته ، لا فى خضوعه للمبادىء والتقاليد ، اذ أن العمل الأدبى الذى يخضع لها ولا يحدث هذا التيار العاطفى الممتع انما يكون قد أخفق فى ادراك وظيفته الجوهرية .

وتأتى مقولة « الذوق » فى الدرجة الثانية عند « لوبى دى بيجا » بعد الطبيعة ، وتعنى عنده اللذة الناجمة عن العمل الأدبى ، وتقتضى تعديلا

فى قوانين المسرح ذاته وقواعد صياغته ، مثل تعدد الأوزان فى الشعر المسرحى ، ورفض ديكتاتورية وحدات الزمان والمكان ، على أساس أن كل ما يمتع ويلذ للمشاهد مشروع بالرغم منها ، وهو حق فى ذاته ، ومن هنا فان التعادل ايتجانس بين الذوق والعدل الحق ــ بالاسبانية Justo, Gusto ــ لا يصبح مجرد توافق لفظى ، بل هو تطابق فى المفهوم ، ويفخر بأن أعماله لا تعبأ بالقواعد ، المصطنعة ، وهى بالرغم من ذلك ممتعة لقرائها ومشاهدى عروضها ، فالذوق له قواعد أيضا ، واشباعه يؤدى الى ارضاء أصول الفن ٠

فالتجديد الممتع لا يحتاج للفهم والدراسة ، وعندما يصير الحكم هو الذوق ، فان العدل « القديم » يصبح أشد أنواع الظلم » ٠

ويشير النقاد الى مرحلة ثانية فى تصورات « لوبى دى بيجا » المسرحية تمت بعد الأولى بعشر سنوات تقريبا ، أى عندما أخذ يتدخل فى عمليات نشر أعماله عام ١٦١٧ م ، لتفادى التحريفات والتعديلات والأخطاء ، مما كان يحمل فى طياته قدرا من مراجعة تصوراته السابقة عن المسرح ، فمع أنه يظل مسرحا مرئيا لا مقروءا ، عفويا لا مصطنعا ، سريعا لا متأنيا ، الا أنه أصبح يحتاج للون من الاتقان الدرامى ، بمراجعة بعض المشاهد عند الكتابة، وحذف الفضول ، و « الباسها ثوبا جديدا » على حد تعبيره ٠

وقد تصادف فى نفس هذه الفترة أن اشتدت الحملة النقدية الشعواء التى شنت على « لوبى » من أساتذة جامعة « ألكالا » لخروجه على القواعد الكلاسيكية ، وقد تصدى معـه أساتذة آخرون لهـذه الحملة مدافعين عن منهجه ، مما أوضح الى حد كبير الموقف الفكرى والفنى للاتجاه الجديد ، فالفن الجديد لا يخلو من الصنعة والفن ، ولم يتخل عن أفكاره وتصوراته وقواعده الخاصة به وهو يحاكى الطبيعة ، معبرا عن عادات وتصورات العصر الذى يكتب فيـه » واذا كنا جميعـا نعجب بمـا خلفه الخطيب الرومانى « شيشيرون » الا أنه لو قام يخطب بيننا الآن لعزف عنه الجميع ، وكذلك لو أخذنا نكتب طبقا لقواعد الأقدمين لكنا مخالفين لطبائع الأشياء وعبقريات الأشخاص ، فما يضيرك يا « لوبى » العظيم من الكوميديا القديمة ان كنت قد صنعت لعصرك أفضـل مما صنعه « ميناندرو » و « أريستوفانس » لعصرهم » ٠

وهكذا تحسم قضية « القديم » و « الحديث » بالنسبة لكل عصر ، ولا يمنعنا احترام القديم من التمتع بالحديث ، وقد استمر فى هذا النهج أتباع « لوبى » من المؤلفين والنقاد ، فكتب « تيرسو دى مولينا » عن أستاذه عام ١٦٢٤ م مفضلا اياه على « اسخيلوس » و « سينيكا » و « تيرينثيو » ، أى على كتاب المأساة أيضا ، ويتبعه فى ذلك آخرون ، أما « لوبى » نفسه

فانه يتساءل بتواضع شديد لماذا لا يكون من حق مؤلف اسبانى حديث أن يبدع مسرحا تختلط فيه الشخصيات الدنيا بالرفيعة على عكس ما تقضى به الأصول القديمة ؟ أليس من الصحيح أن كبار المؤلفين لا تقيدهم القواعد ؟ ويعلن هكذا تمرد الادب الحى على الثقافة الجامدة ، وخروجه النهائى على قواعد أرسطو وتعاليم هوراس استحداثا لأساليب جديدة تستجيب لظواهر الحياة المتغيرة ٠

ويذكر مؤرخ حياته « مونتالبان » أنه وضع فى هذه الفترة كتابا علميا مستفيضا فى شروحه وحججه عن فن الشعر الجديد ، لكنه فقد فيما فقد من أعماله ، ولم يبق منه سوى الطابع الذى سيطر على موقفه وتصوراته ٠ وقد اجتهد النقاد المحدثون فى تحديد بعض معالم هذا الطابع ، فوجد « بيدال » أن مفهوم « لوبى دى بيجا » عن المسرح قد تأثر الى حد كبير بالتطور الذى حدث للجمهور ، ففى خلال العشرينيات من القرن السابع عشر أصبح الجمهور المسرحى فى مدريد وكل اسبانيا لا يقتصر على الطبقة الشعبية من الحرفيين والصناع والتجار والنساء ، وانما دخل فيه نوع من المثقفين والمتعلمين وهواة الفنون من الطبقة الأرستقراطية ورجال الدين وأساتذة المعاهد والجامعات ، مما اقتضى أيضا تحولا فى الذوق العام ، وبعدا عن التفاهة الغالبة ، وأصبح على الشاعر أن يرضى هذه الحاجات الرفيعة ، ومن ثم فقد اختار أن تكون استجابته لها بأسلوب درامى جديد لا يثقل على المشاهد بالمعارف والاشارات الثقافية ، لكنه لا يتجاهلها ولا يعمى عنها ، فهو أسلوب وسط انصهرت فيه الثقافة فى النسيج المسرحى والقصصى حتى ارتقت بأدواته دون أن تنخفض الى المستوى الأدبى للجمهور العامى ٠ وربما كانت تسمية الجمهور فى هذه المرحلة بالشعب ، لا العوام ، وعدم رفض خضوع المسرح لقواعده الخاصة به ، لا لتلك التى فرضها الأقدمون ، ربما كان ذلك هو المؤشر الصحيح للتحول الناضج الذى طرأ على تصورات شاعرنا ، واستقاه النقاد من أعماله الدرامية نفسها ، ويضاف الى ذلك ما عرف عنه فى تلك الفترة من المراجعة المتأنية لمسرحياته وخطواتها ، وممارسته الفعلية لنوع من النقد الذاتى لما يكتب ، تحرجا من الوقوع فى أخطاء فنية ، وتوقا الى استكمال جميع أدواته ، حتى أنه أصبح يستخدم حكمة الفن ، لا بمعنى الصنعة ، وانما بمعنى القواعد الحية الجديدة ٠

ويحلو لبعض النقاد أن يقارن موقف « لوبى دى بيجا » فى فنه الجديد بمقدمة « كروموبل » للشاعر الفرنسى « فيكتور هوجو » التى تعتبر دستور الرومانتيكية ، ويرون أن الشاعر الفرنسى كان يخوض معركة تحددت نتائجها مسبقا ، اذ كانت هذه المبادىء قد انتصرت من قبل فى ألمانيا

وانجلترا ، بينما لم يكن بوسع « لوبى » فى هذه الفترة المبكرة أن يطمح الى هدم أركان الكلاسيكية بضربة واحدة ، اذ لم يكن هناك بد من مرور قرنين من الزمان حتى يصبح هذا ممكنا ، مع أن بعض عبارات « لوبى » قد وجدت صدى مباشرا لها ، فهو يقول :

عندما أكتب احدى الكوميديات

أغلق على القواعد ستة مفاتيح

وهو نفس ما يقوله « فيكتور هوجو » فى مقدمته الشهيرة :

عندما أكتب احدى الأعمال الكوميدية

اغلق على القواعد ستة مفاتيح

كما يلتمسون بعض المشابه الأخرى فى العملين ، ولا زالت الدراسات المقارنة تكشف كل يوم عن مظهر جديد من مظاهر التأثير النظرى والعملى لهذا المؤلف الذى يعد من أبرز ظواهر المسرح العالمى فى كل العصور على الآداب الأوربية مما يقتضى أن نفرد له بعض الفقرات ٠

تاثيره فى المسرح الاوربى :

فى أبيات شعرية جميلة يقول الشاعر الايطالى « فولفيو تيستى » وقد كان ذلك بعد وفاة « لوبى دى بيجا » ان أبولو اله الشعر قد غير لغته اليونانية ، وبدل أوتاره الأصلية ، فأخذت تعزف بالشعر على لسان لوبى دى بيجا بالاسبانية ومعنى هذا أن السيطرة الأدبية قد انتقلت من اللغات الكلاسيكية الى اللغات العامية بفضل انتاج عبقرى مثل شاعرنا ٠

فقد كان العالم مشوقا لفن درامى جديد ، ينبع من الحياة ، ويستجيب لحساسية الانسان فى عصره ، بدلا من الفنون الجافة التى تصلبت على صفحات الأقدمين ، وتعمدت بماء أرسطو وهوراس والشراح اللاتينيين الذى كان معتصرا من حياة فترة أخرى ، ومن هنا فان « لوبى دى بيجا » عندما شرع فى تمثيل الحياة فى الأدب ، وعرف عن مسرحه الحداثة والجدة فى عصره ، أصبح محطا لأنظار كل الناس « وأخذوا يحجون اليه من جميع أقطار الأرض » ــ كما كان يقول تلميذه « مونتالبان » ــ ليشاهدوا مسرحه ويحضروا منتداه ، ولم تكن هذه الأرض اسبانية محضة كما قد يتراءى لمن تعودوا على قراءة كتابات تلك الأيام بمبالغاتها المحلية ونزعتها الاقليمية ،

بل قد احتفظ التـــاريخ بأسماء معجبين أجانب قدموا الى مدريد خصيصا لرؤيته ، منهم الشاعر الفرنسى « ليجينديه » عام ١٦١٢ الذى عثر فى « لوبى » على الأديب الذى يأسر محدثه ببراعته ، والقسيس « جان بيركامو » عام ١٦٢٤ م الذى فتن بالمضمون الأخلاقى الكامن فى مسرحه ، وقد أعقب هذه الزيارات اقتباس بعض مسرحياته فى فرنسا الذى تم على يد « روترو » منذ عام ١٦٢٨ م ، وتبعه فى ذلك الكاتب « دو أوفيل » واستمر هذا التقليد بعد ذلك ٠ كما كان يحضر منتـداه أيضـا الكاتب الهولنـدى « تيو دورو رودينبرج » الذى تحمس لفن « لوبى » وظل فى اسبانيا يشهده عدة أعوام ثم عاد الى وطنه ، فحاكى أعمـاله محـاكاة متقنة ، وعرضها على مســارح «أمستردام» ٠ وكذلك الكاتب الايطالى «فابيوفرانسن» الذى بلغ من اعجابه بالشاعر الاسبانى أن اعتبر نفسه حاجا الى مدريد لمدة عامين ابتداء من عام ١٦٣٠ م لحضور جميع عروض مسرحه ، ثم عاد الى ايطاليا يبشر بمبادىء « لوبى » الجمالية ، مما ترتب عليه ازدهار مـا سـمى بمرحلة الـكوميديا الايطالية الاسبانية ، وفى هذه الأثناء كان « لوبى » يراسل أيضا الكاتب الايطالى المقيم فى البدقية « جاكوبو ثيكوننتى » ليقنعه بضرورة طرح المبادىء الكلاسيكية المتسلطة على المسرح جانبا وتحطيم قيودها ٠

وكانت نظـرية الطبيعة فى عصر النهضـة التى شرحناها من قبـل ، والحاجة الداخليـة للارتجال فى المسرح ، والقلق الدرامى لتلك الفتـرة ، والتوق الدائب للكسب المادى ، كان كل ذلك من العوامل التى جعلت عبقرية « لوبى » تتفجر بانتاج غزير يمثل شلالا لا ينضب ، اذ يصب حوالى ٩٠٠ بيت من الشعر يوميا ، مما جعل مترجمه الالمانى « الكونت دى سيلون » يهتف : « لماذا نبحث اذن عن آلهة أخرى ، ليس أمـا منـا سوى أن نغض الطرف ونتعبد ! ٠٠ ماذا يمثل شيكسبير نفسه بمسرحياته الثلاثين ؟ ٠ لا شىء ٠٠ لا شىء على الاطلاق » ٠

فألمانيا الرومانتيكية قد بالغت فى تقدير المؤلف الاسبانى حتى أوشكت أن تؤلهه مثل بعض معاصريه من أبناء جنسه ، وان كان ذلك عبث ينبغى أن يتنزه التاريخ العلمى عنه ، مكتفيا بتسجيل الحقائق التى تشهد له بأنه ربما كان أغزر مؤلف أدبى مسرحى شهده العالم فى كل العصور ٠

وقد اعترف الكتاب الأوربيون له بأنه « كان الكاتب المفضل فى عصره فى أوربا وأمريكا » ـ كمـا يقول ـ « ريكاردو دل توريا » ـ ولا ننسى جزءا كبيرا من القـارة الجـديدة كان عنـدئذ مستعمرة ثقافيـة وسياسية لاسبانيا ، « لوبى » نفسه يقول ان مسرحياته كانت تمثل على الشـاطىء الآخر من المحيط الهادى : ـ

فالحكايات التسعمائة

فى كل اسبانيا ، وكثير منها

يتمتع به الجمهور من وراء المحيط الهادى •

وقد شهد المؤلف الايطالى « فرانش » بأنه : تبعـــا لاجمــاع الأمم وتصفيقها فى ايطاليا وفرنسا فان أصحاب الفرق المسرحية كى يزيدوا من ربحهم يعلنون على أبواب المسارح أنهم سيقدمون احدى مسرحيات « لوبى دى بيجا » فتضيق ــ لذلك فحسب ــ المقاعد عن جمهورهم ، والخزائن عما يحصلون من أموال » •

وقد تعددت ترجمات كثير من مسرحيات « لوبى دى بيجا » وعرضت فى حينها على المسارح الأوربية ، حتى جعلت نموذج « التراجيكوميديا » يسود حتى منتصف القرن السابع عشر ، ثم أخذ رد الفعل يتخذ مسارا عكسيا ــ خاصة فى فرنسا ــ على يد أنصار المدرســة الـكلاسيكية التى أعلنت عداءها الشديد لهمجية « لوبى دى بيجا » وخروجه على قواعــد أرسطو ، واعتبرت كتابه دفاعا عن الجهل والفوضى ، وان كانت قد أفادت كثيرا منه ، وشهد النصف الثانى من القرن السابع عشر والأول من القرن التالى كسوف شمس المسرح الاسبانى وممثله الأول ، حتى جاءت الحركة الرومانتيكية فأعادت له اعتباره •

ويتساءل النقاد عن أهم الجوانب التى أثر فيها مسرح « لوبى دى بيجا » على الحركة الأدبية الأوربية ، وهل تقتصر كما شاع قديما على الموضوعات التى أصبحت حقا مشاعا يتداوله الكتاب من بعده ، وينقلون الحكايات عنه ، أم تتجاوز ذلك الى الشكل المسرحى نفسه وبنيته الفنية ؟

ويذهب أنصار الرأى الأول الى اعتبار المسرح الاسبانى عامة ــ وانتاج مؤلفنا بصفة خاصة ــ مخزنا تتكدس فيه الموضوعات والحيل المسرحية ، ويسهل على الكتاب أن يغترفوا منه ما شاءوا من مواد أوليــة دون حــرج وينقلوها الى اللغات الأوربية الأخرى •

لكن اذا أخذنا فى الاعتبار أن كثيرا من هذه الموضوعات كانت مستقاة بدورها من التراث القصصى الكلاسيكى والحكايات البطولية التاريخية ، وأنها مع ذلك تظل واضحة النسبة الى « لوبى » تبين أن الموضوع وحده لا يكفى لملاحظة التأثير الأدبى ، وأن المهم هو بنية الموضوع أو طريقة المعالجة المسرحية التى تم بهــا تناول الموضـــوع واختيـــار الشخصيات وترتيب الأحــداث • فقــد أخــذ « لوبى » مثــلا من قصــة « باند يلو » شــخصية « كاساندرا » المسفة فى لذاتها الحسية ، وارتفع بها الى مستوى درامــى

رفيع فى مسرحية « عقاب بلا ثأر » اذ جعل منها « فيدرا »قبل « راسين » بنصف قرن ، فخلق النموذج الجديد وانتشر منه الى الآداب الأخرى ، كما حدث أيضا مع شخصية « خيمينا » زوج السيد المأخوذة من التاريخ ، وجاء « كورنى » بعده فأبرزها بنفس أبعادها تقريبا ٠

فمؤلفنا اذن لم يكن يقدم موضـوعات فحسب ، بل يسبغ حيـاة شعرية وروحا مسرحيا على شخصياته ، مما ينعكس بالضرورة على من يقتفى أثره ، ويذكر النقاد عن « كورنى » بالذات ما سمى من قبيل الدعابة « بالسطو المنظم على المسرح الاسبانى » ، اذ استخدم مسرحيات « لوبى » فى كل من أعماله : « الحب دون أن تعرف لمن » و « القصر الغامض » و « السيد » وغيرها ، ولأن « لوبى »كان قد اكتشف الكنز الدرامى الكامن فى صراع الحـب والشرف فـان « كورنى » لم يخف فى مقدمـات أعظـم مسرحياته تفضيله للموضـوعات الاسـبانية باعتبارها أوفق المجـالات للتراجيديا الحقيقية كما وضعها أرسطو نفسه ٠

ولأن « لوبى دى بيجا » قد صاغ الكوميديا بالبطولة المفعمة بروح النبل والعواطف العميقة ، والتى يمتزج فيها الضحك بالشجن ، واللـذة المرحة بالألم الممض اللاذع ، فان « موليير » قد اهتدى بنماذجه فى مسرحيات « العاشـقة المتجمـلة » و « أعظـم المستحيـل » و « كلب البسـتانى » و « السيدة الحمقاء » وغيرها فى ابداع الكوميـديا الفرنسـية الراقيـة ، واشباعها بهذا الروح الحيوى النبيل ، معارضا بذلك النزعة السائدة فى عصره التى تحصر الافـادة من المسرح الاسـبانى فى جـانب الموضـوعات والحكايات والحيل المسرحية ، ومقدما نماذج حية تشى بأصلها المباشر عند الكاتب الاسبانى الكبير ٠

وبالرغم من أن « لوبى دى بيجا » قد تتلمذ فى بداية صباه على المسرح الايطالى كما رأينا من قبل ، الا أن أعماله قد تحولت فى النصف الثانى من القرن السابع عشر لتصبح النموذج الذى يحتذيه هذا المسرح ، وينتقل بعونه من صيغته الفقيرة المتمثلة فى « كوميديا الفن » الى صيغة أخرى أشد ارتباطا بالحياة الأدبية الأوربية ، مما أدى الى تأصيل الكوميديا الايطالية الاسبانية ، وان كان النقاد يلاحظون أن الظروف لم تكن مواتية كى يؤتى هذا التطعيم ثماره على النحو الذى جاءت به الحركة المسرحية الفرنسية الصاعدة ، اذ لم يتوفر للمسرح الايطالى فى تلك الفترة مؤلفون كبار يدعمون مكانته كما ينبغى ٠

وفيما يتعلق بالمسرح الانجليزى فانه كان ينحو فى هذه الآونة الى التدهور أيضا ، ومع أنه كان قد ولد فى حضن اتجاه قومى متحمس ، وأدرك من المجد فى فترة وجيزة ما لا يدانيه فيه مسرح آخر ، الا أنه خمد

فجأة فى ظل حركة التطهير الجمهورية فى منتصف القرن السابع عشر ، وعندما يبعث مرة أخرى بعد قليل يبدو خاضعا للتأثير الفرنسى ، وان كان « دريدن » يؤكد حينئـذ أنه مدين بأفـكاره النقدية عن الدراما الى المسرح الاسبانى عموما ، وكانت مسرحيته الأولى التى كتبها عام ١٦٦٣ م تقليدا لاحدى مسرحيات « لوبى دى بيجا » على وجه الخصوص • كما أن « شيرلى » و « كراون » كتبا بعض أعمالهما متأثرين بنفس المؤلف الاسبانى مباشرة ، أو عن طريق بعض الوسطاء الأدبيين •

واذا كان « لوبى دى بيجا » قد أضفى على الانسان المعاصر له مرتبة درامية تعترف بكل ما يشعر به ويدور حوله ، فان هذا كان نفس ما صنعه المسرح الانجليزى فى عصره ، اذ استقى مادته من التاريخ الانجليزى والحياة المعاصرة • من الأساطير القديمة والأقاصيص الحديثة ، وان كان « لوبى » ينغمس فى واقعه بأكثر مما فعل زملاؤه الانجليز ، كما يدل على ذلك العدد الوفير لموضوعاته الدرامية التى لا تعتمد على المصادر المكتوبة ، والأعمال التى تروى أحداث بعض مقطوعات « الرومانث » الشفاهية ، أو مغامرات حياته الخاصة ، وحياة أصدقائه ومعارفه ، أو أنباء ما يحدث فى عصره • على أن هذا الاستلهام المباشر للحياة ربما أصبح فى نظر البعض يمثـل عائقا أمام المسرح الاسبانى ، اذ صبغه بلون محلى واضح حال دون انتشاره بالقدر الكافى خارج اسبانيا ، بينما يرى آخرون ــ مثل الكتاب الرومانتيكيين الألمان ومن جاء بعدهم ــ أن الروح الاسبانى والطابع الذى صبغت به المسرح كان عميقا فى قيمه الانسانية العالمية وشديد التأثير لهذا السبب ذاته •

ويلاحظ أن النقد الفرنسى هو الذى اجتهد فى تثبيت فكرة المحلية المحدودة عن المسرح الاسبانى ، وهى فكرة غير عادلة على اطلاقها ، فبنية الدراما الشعبية عند « لوبى » لم تكن قاصره على المسرح الاسبانى ولا وليدة مزاجه الخاص ، بل كانت شائعة فى معظم الآقطار فى عصر النهضة الذى مجد الطبيعة وأشـاد بالعفوية الفطرية للانسان ، وقد تزعم « لوبى دى بيجا » كما شرحنا هذا التيار الذى كان يسرى فى عروق المسرح الأوربى كله ، على أساس أن اعتبار الطبيعة هى المعلم الحقيقى قد حمل كتاب عصر النهضة على تقديس الالهـام الشـعرى والارتجال والفوضى الخلاقة والانتاج الغزير ، وهى ظـواهر موازية لـما كان يحـدث فى بقية البـلاد الأوربية ، ففى فرنسا نفسها نرى بعض الكتاب المسرحيين ممن يجارون « لوبى » فى العفوية والغزارة ، وان لم يبلغوا شأوه ، فتنشأ فرقة مسرحية فى « باريس » وتتخذ من بعض الفنادق مقرا لها ، وتتخصص فى عـرض أعمال « هاردى » الذى كان يصغر « لوبى » بعشر سنوات ، والذى يفخر عند نشره لمخطوطاته بأنه قد وضع ٦٠٠ مسرحية كما رأينا عند المؤلف

الاسبانى ، ونجـد فى انجلترا مؤلفـا آخر فى نفس هـذه الفترة وهـو « توماس هيوود » يفخر بأنه كتب ٢٠٠ مسرحية ، ويشكو مثل « لوبى » من أنها طبعت بدون اذنه ، وليس معنى هذا أن المؤلفين الفرنسى والانجليزى كانا يقلدان « لوبى دى بيجا » ، وانما كانوا جميعا يؤذنون بمولد المسرح الجديد استجابة لظروف موضوعية عامة ، اختمرت فى العقدين الأخيرين من القرن السادس عشر والعقود الثلاثة الأولى فى القرن الذى يليه ، وأتت ثمارها فى كل من مدريد وباريس ولندن معا ٠

ولكن مدريد التى سبقت غيرها فى هذه الظاهرة كان من حظها أيضا أن عبقرية مؤلفها جعلته يتفوق على غيره ، لا فى الكم فقط ؛ وانما فى نوعية وخصائص المسرح الموضوعية المـاثلة فى عمله ، ممـا جعله يتزعم مدرسة من كبار المؤلفين ، ويقوم بدور تاريخى فى تربية جمهوره وتثقيفه ، وتغذية أعمال من جاء بعده ٠ أما « هاردى » فلأنه كان من مؤلفى الدرجة الثانية فقد أعد جمهوره لاستقبال كبار الكتاب الآخرين مثـــل « روترو » و « كورنى » المشبعان بصبغة « لوبى » الدرامية الاسبانية ٠ ولم يكن أمام « هيوود » بعد أن قاد « شيكسبير » جمهوره الى ذروة الدراما العالية الا أن يخضع لهـذا الجمهـور ، ويسهم بهـذا الشكل فى تدهور المسرح الانجليزى الى أن يتم اغلاقه عام ١٦٤٢ م ٠

لكن تبقى الخاصية المشتركة بين هؤلاء جميعا متجسدة فى تصورهم للمسرح على أنه مادة تمثيلية للعرض الحى ، لا لمجرد القراءة ، كما أن جزءا كبيرا من الانتاج الوفير الذى خلفوه قد فقد ولم يرا لمطبعة قط ، فمن ١٥٠٠ مسرحية طويلة « للوبى دى بيجا » فقد ٦٩٪ منها ، ومن بين ٦٠٠ مسرحية من تأليف « هاردى » ضاع معظمها أو ٩٥٪ منها ، ومن بين ٢٢٠ من تأليف « هيوود » فقد أيضا ٩٠٪ منها ، ويبقى المؤلف الاسبانى أسعدهم حظا فى هذا الصدد أيضـا بيد أن النقـد الفرنسى الحـديث يعترف للـكوميديا الاسبانية فى عصرها الذهبى كما تتمثل عند « لوبى دى بيجا » بأنهـا قد جددت شباب الدراما فى أوربا بأكملها ، بصفة مباشرة أو غير مباشرة ، فاحتضنها المسرح الايطالى ، ولم يستطع أن يتجاهلها المسرح الايزابيلى ؛ خاصة « كيد » وعرفها وتتلمذ عليها المسرح الفرنسى بصفة مباشرة كمـا يتجلى عند « كورنى » ، أو عن طريق المسرح الايطـالى كمـا يتضـح لدى « موليير » ، ومهما كان المؤلفون الاسبان الذين يستحقون التقدير فى هذا المجال متعددى الأسماء ؛ مثل « جيين دى كاسترو » أو « تيرسو دى مولينا » أو « كالدرون دى لاباركا » فانهم فى نهاية الأمر ينبعون من مصدر واحد ، هو مبدع المسرح القومى الاسبانى ، وحتى عندما نرى أبنية مسرحية جديدة ، مثل الأوبرا الايطالية ، وتراجيديا « راسين » ، وأسس المسرح الحديث ،

فعلينا أن نكتشف تحتهـا حجـر الزاوية الرئيسى بصيغته السحرية التى اقترحها ومارسها « لوبى دى بيجا » ٠

وبالرغم من ذلك فقد تميز موقف المؤلفين والدارسين فى أوربا من « لوبى دى بيجا » خلال الفترة الكلاسيكية بالعداء والتجاهل كما أشرنا من قبل ، وعندما بدأت مظاهر الرومانتيكية تتسرب الى الآداب الأوربية كان الألمانى من أوائل من اعترفوا بقيمة مؤلفى المسرح الاسبانى فى ريادة هذا الاتجاه ، ففضل بعضهم « كالدرون دى لاباركا » على غيره ، بينما وضع بعضهم الآخر « لوبى دى بيجا » فوق جميع مؤلفى المسرح الغربى بما فيهم « شيكسبير » نفسه ، فاعتبره شاخ عام ١٨٥٤م العبقرى الذى خلق المسرح الاسبانى : « وبنفس القوة المبدعة التى تتجلى فى الطبيعة ، والتى تعطى بوفرة لا تنفد ، فان « لوبى » يسكب بيد مفتوحة ابداعاته الرائعة ، ممثلا للقوة العليا الباهرة فى وطن الخيال ، ويأخذ من الكنوز الخفية ما يجده فى هذا العالم المسحور » ٠ ثم أخذت الدراسات تترى بعد ذلك على انتاجه من جوانبه الاجتماعية والتاريخية والفنية ، وشخصيات مسرحه وما تمثله من قيم حية ، وكان آخر مظهر عالمى للاهتمام به هو المؤتمر الدولى الذى عقد فى مدريد عام ١٩٨٠ م عنه ، وشارك فيه عدد ضخم من الباحثين فى أوربا والأمريكتين ، وطبعت البحوث المقدمة فيه فى مجلد كبير فى العام التالى ٠

من ناحية أخرى فان كثيرا من مسرحيات « لوبى دى بيجا » قد ترجمت حديثا الى معظم اللغات العالمية ، وهى ترجمات كاملة أو معدلة ، كما أنها مازالت تعرض على مسارح هذه البلاد ، وعلى المسارح الاسبانية نفسها بطبيعة الحال ، مثل مسرحية « نبع أو بيخونا » التى عرضت طويلا على المسارح الروسية كنموذج لمسرح القرن السابع عشر المستقبلى ، الذى يحتل فيه الشعب دور البطولة ، كما عرضت مسرحية « السيدة الحمقاء » فى كثير من العواصم الأوربية والمدن الأمريكية ، وكان « بيرانديلو » قـد أعاد صياغتها فى ايطاليا حيث عرضت هناك من قبل ، واستخلص بعض الفنانين من روايته الشهيرة « لادوروتيا » صياغة مسرحية جديدة تثير عددا من القضايا الجمالية والاجتماعية الهامة وعرضوها على المسارح الاسبانية فى الآونة الأخيرة ٠

على أن الظاهرة المميزة لهذه الأعمال هى قابليتها الواضحة للتعديل والاقتباس واعادة الصياغة ، وهى بهذا تختلف عن أعمال مؤلفين آخرين ممن يستحيل المساس بانتاجهم دون الاخلال الشديد ببنيته ، أما أعمال مؤلفنا فهى مليئة بالمشاهد القوية والفصول الممتازة ، لكنها فى جملتها كما يقول نقاده لا تستعصى على لون من التعديل الذى يجعلها أقرب لمزاج كل

عصر وبلد ، فهى أعمال مفتوحة على حد تعبيرهم ، وذات طابع تراثى بارز ، مما يجعلها قابلة للتناول الجماعى ، ويعطى لكل جيل حق تكييفها ، مثلها فى ذلك مثل الملاحم الشعبية الاسبانية ، ويبدو أن هذا الطابع المرن لها قد شجع الكثيرين على اختيار المشاهد الممتازة فيها وتقديمها ، ولا ننسى أن « لوركا » قد كون فرقة مسرحية متجولة ، مهمتها تقديم أعمال « لوبى دى بيجا » بعد اعادة صياغتها لتناسب الجمهور المعاصر ٠

كالدرون دى لاباركا

تاريخ حياة الصمت :

هكذا أطلق المؤرخون على حياة « كالدرون » التى يلفها الصمت فى ازاره الوقور ، فقليلا ما استطاعوا أن يعرفوا شيئا عن تفاصيل حياته ، وربما لأنه كان حريصا على أن يحتفظ لنفسه بدخائل أسراره وبواطن أموره ، فلم يكن مثل قرينه الأكبر « لوبى دى بيجا » ثرثارا يفضى بذات نفسه فى خطاباته وأعماله ، ويملأ آلاف الصفحات بما يحكيه عن مغامراته وأشواقه ، بل كان نموذجا للشريف الاسبانى الذى يحافظ على المظاهر ، ويرعى قيلة الناس ، ولو كلفه هذا كثيرا من الرياء ، وربما كان هناك سبب آخر لذلك ، وهو أن حياته ـ خاصة فى المرحلة الأخيرة ـ كانت باطنية ، تتلخص فى التأمل والتأليف وتسير فى قنوات عادية ليس فيها ما يبهر أو يحكى . على أننا سنحاول أن نستخلص من بين براثن هذا الصمت حزمة من أخباره التى تسربت الينا .

ولد « بدرو كالدرون دى لاباركا » فى مدينة مدريد عند بزوغ القرن السابع عشر ، فى ١٧ يناير عام ١٦٠٠ م ، من أبوين على جانب وفير من الشرف وكريم المحتد ؛ اذ كان أبوه يعمل أمينا عاما للمجلس الاقتصادى فى بلاط « فيليب الثالث » ، وكان ترتيب شاعرنا الثالث بين اخوته السبعة ، وقد اضطرت أسرته الى الانتقال الى مدينة « بلد الوليد » عندما نقل مقر البلاط الملكى الى هناك سنة ١٦٠٢ م ، وجعلت هذه المدينة العاصمة الرسمية للبلاد خلال أربع سنوات رجع بعدها الطفل مع أسرته الى مدريد التى أصبحت عاصمة اسبانيا من جديد .

ولم يكد ينتهى من دراسته الأولية حتى التحق سنة ١٦٠٩ م باحدى مدارس اليسوعيين الامبراطورية حيث يتلقى أولاد العلية من القوم تعليمهم، وحيث تفتحت عيونه على لون من الثقافة الدينية المستنيرة التى تميز بها

فئة « الجزويت » هؤلاء ، فاكتسب الى جانب العلوم الدينية قاعدة واسعة من العلوم الانسانية والتقليدية ، ثم ماتت أمه سنة ١٦١٠ وهى تلد بنتها الأخيرة ، وكان هـذا شائعا فى ذلك العصر ، لا بين الطبقـة الوسطى أو الفقيرة ، وانما فى أرفع المستويات ابتداء من الأسرة المالكة نفسها ، فمعظم الملكات كن يفقدن حياتهن أثناء الوضع ، وقد انطبعت هذه الحادثة على ما يبدو فى أعماق الصبى الصغير الذى لم يكن قد تجاوز العاشرة من عمره حينئذ ، ولم يتقبلها على أنها حدث عادى مما تجرى به الأيام ، بل تجسمت فى نفسه ذكراه الأليمه ، ولسنا نرجم فى ذلك بالغيب ، وانما نستشفه من أعماله ذاتها ، ففى المسرحية التى كتب هذا الفصل تقديما لها وهى « الحياة حلم » نرى مدى استبشاع المؤلف لنحس البطل وشؤمه ، اذ أنه تسبب فى موت أمه عند ولادته ، وهو تهويل كبير لأمر عادى حينئذ ، مصـدره فيما نظن هو عمق الجرح الذى أحس به لدى فقد أمه وهو صبى ، وتشاء الاقدار أن تكون هذه أيضا هى نهاية المرأة الوحيدة التى أحبها وعاشرها ، ورزق منها بطفل قبيل انخراطه فى سلك الرهبانية ٠

ونعود الى بواكيره لنراه يلتحق عام ١٦١٤ م بجامعة « الكالا » التى عرفناها من قبل ، وهى لا تبعد كثيرا عن مدريد ، ولكنه لا يمضى فيها سنة وبعض سنة حتى يرزأ بموت أبيه ويقرأ وصيته ، فيجده يلح عليه بأن يواصل دراسته حتى يصبح قسيسا مقيما لشعائر الدين ، الا أنه لا يلبث أن ينتقل الى جامعة « سلمنقة » العريقة ، حيث يستطيع أن يزاوج فيها بين دراسة الدين والقانون ويتمها عام ١٦٢٠ م ٠ فى نفس هذا العام تقام احتفـالات تطويب القديس « سان ايســـيدرو » حامى مدريد ، فيتقدم كالدرون الى المسابقة الشـعرية التى تقام بهذه المناسـبة ويظفر بأحدى الجوائز ، ويتسلمها على وجه الدقة من يد شاعر العاصمة « لوبى بيجا » معلنا بهذا ميلاده الفنى ، ثم يتسلم بعد ذلك بعامين جوائز أخرى أرفع قدرا من يد الملك ـ فيليب الرابع ـ الذى يبسط عليه حمايته ٠

واذا كان هذا هو تاريخ بدايته كشاعر غنائى ، فان أول عمل شعرى درامى عرف به كان مسرحية ذات عنوان طريف : « حب وملك وشرف » عرضت سنة ١٦٢٣ على مسرح القصر الملكى ، تبعها بعد ذلك فى نفس العام عملان آخران ٠

وكانت حياته فى سنوات الشباب هذه ـ بالرغم من اسـتعداداته الثقافية ، وتربيته الدينية ، ووصـية أبيه التى لم يعرهـا حينئذ كبير اهتمام ـ حياة تتسم بما للشباب من فورات وانطلاقات ، ولا تتورع عن كثير من العبث والعقوق ، فقد اتهم ذات يوم بالاعتداء على حرمة دير للراهبات فى مطاردة ماجنة لممثل اعتدى على أخيه ، وورد على هذا الاتهام فى أحـد

أعماله ، كما اتهم مع اخوته بمقتل شاب كان يعمل معهم واضطروا كي يدفعوا دينه لأسرته ان يبيعوا لقب ابيهم كأمين للمجلس الاقتصادى الىى ورثوه عنه ، ثم أخذ شاعرنا ما تبقى من نصيبه وقام برحلة دامت عامين كاملين ، طاف خلالهما بأنحاء ايطاليا والأراضى المنخفضة ، بما يعنيه ذلك من خبرة انسانية وثقافية ، ولم يعد الى مدريد الا فى سبتمبر عام ١٦٢٥م.

وهنا يبدأ « كالدرون » أزهر فترات حياته وأحفلها بالخلق الفنى والانتاج المسرحي ، وقد امتـدت طيلة خمس وعشرين سـنة أنجز فيها شاعرنا كل أعماله الكبيرة ، ومن بينها مسرحية « الحياة حلم » التى كتبها سنة ١٦٣٤ وهو رجل دنيـوى يضطرب فى حيـاته مثل بقية النـاس ولا تربطه بالميدان الدينى سوى ثقافته ومعرفته . وهذا شيء هام فى دراسة أعماله ، لأن الناس دأبوا على النظر الى مسرحه من خلال منظور خاص تحدد فيما بعد بارتدائه مسوح الرهبانية بعد أن نيف على الخمسين من عمره ، ثم أخذوا يخلعون على ما أنتج فى هذه الفترة الشابة المتوهجة صبغة دينية متزمتة لم يعرفها « كالدرون » الا بعد أن صحا قلبه وأقصر باطله ، وعريت عنه أفراس الصبا ورواحله كما يقول زهير ، وقد ساعد على تثبيت هذه الصـورة فى أذهان المؤرخين أن الرسوم الوحيدة التى وصلتنا لم تمثله الا وهو شـيخ وقور طاعن فى السن ، عريق فى الكهنـوت ، مما جعلهم يتصورون أنه ولد هكذا رصينا رزينا يخب فى أردية الكنيسة ، ولكننا نستقرىء بعض أخباره فنجده طيلة ربع قرن من الزمان يدور فى حلقة بعيدة عن مجال الرهبانية ، فقد كان يعمل فى خدمة النبلاء على عادة الأشراف فى ذلك الوقت ، واشترك فى بعض الحروب : فى صد العدوان الفرنسى على اسبانيا ، وقمع حركة التمرد فى اقليم « قطالونية » التى كانت تسعى الى الانفصال ، واستحق لذلك بعض الأوسمة الملكية ، كما أنه كان يمارس حياة لاهية متهتكة ، الا أنها مستورة بحجاب كثيف من التصون والوقار ، فقد اتخذ بعد أن تجاوز الأربعين من عمره خليلة رزق منها بطفل ، لكنها ماتت وهى تلده كما ألمحنا من قبل ، فدأب على تسميته بابن أخيه على عادة القسس فى ذلك لاخفاء الصلات غير الشرعية ، وهناك عبارة اسبانية شعبية لا تخلو من ظرف وسخرية تقول : « فى بيت كل قسيس قروى بنت أخت ترعى شئونه » ، الا أن « كالدرون » كان أكثر جرأة وشجاعة عندما أصبح قسيسا فاعترف ببنوته له ، وان كان الموت قد اختطفه وهو لا يزال فى العاشرة من عمره .

بيد أن السمة المميزة « لكالدرون » فى هذه الفترة من حياته ، هى أنه كان رجل ثقافة من الطراز الأول فى عصره ، وقد ساعدته على ذلك نشأته الأرستقراطية ، اذ لم تكن الثقافة العميقة أمرا متاحا لكل الناس فى هذا

الوقت ، بل كانت شبه وقف على من يملكون أدواتها من الطبقة العليا ، ولم تكن هذه الأدوات تتمثل فى الكتاب الثمين فقط ، وانما كانت تتمثل كذلك فى اللوحة الرائعة ، وتفاصيل النماذج المعمارية الدقيقة فى القصور الكبيرة ، وحفلات الموسيقى داخل أبهائها ، ثم فيما هو أبعد من ذلك أثرا وهو المناخ العقلى الذى يعيش فيه الانسان ، فكلما كانت الدائرة التى يتحرك فيها مليئة بعناصر تغذى الفكر والخيال كلما كانت امكانيات التثقيف أيسر له وأقرب لمناله ، وقد كانت نشأة « كالدرون » الأرستقراطية هى الضمان كى يتغلغل فى ثنايا الطبقات العليا ، سواء فى قصور النبلاء والأشراف ، أم فى نفس القصور الملكية . كما أنه اطلع على معاقل أخرى للأرستقراطية فى ذلك العصر وهى الكنائس وما تحويه من كنوز ونفائس ، وقد قدر لشاعرنا أن يلج هذه الأبواب بيسر وسهولة ، بل ان مؤرخيه يحكون أن بيته نفسه كان متحفا زاخرا بكثير من اللوحات ذات القيمة الفنية الرفيعة ، ومجموعات الكتب الثمينة والتحف النادرة . وفى مثل هذا العصر لم يكن متاحا لكل انسان أن يمتلك متحفا تحت تصرفه . وسنجد عند الحديث عن مسرح « كالدرون » أن هذا الرخاء الثقافى قد أعطاه لونا من الأرستقراطية الفكرية كانت من أبرز ما ميزه عن معاصريه .

وعند منتصف القرن ـ بعد موت خليلته ـ أخذت حياة « كالدرون » وجهة جديدة ، عندما انخرط فى سلك الكهنوت تاركا خلفه حصيلة هائلة من التجارب الانسانية الغنية ، ومن الأعمال الفنية الخصبة ، ولم يكن هذا التحول هينا أو معبد الطريق ، فقد كان عليه أن يقتحم عقبتين : احداهما كانت داء العصر فى اسبانيا ، وهى اثبات أن دمه صاف طاهر لم يشب بأخلاط عربية أو يهودية ، وذلك باجراء تحقيق تاريخى يستقصى نسبه ، وأصله وفصله ، حيث يثبت أنه مسيحى عريق جدير بأن يرتدى طيلسان الكنيسة . وكثيرا ما كانت تزور هذه التحقيقات بالرغم من التشدد والتعصب فيها ، فبعض الملوك أنفسهم لم يبرأوا من هذه الشوائب ، وبين كبار المفكرين فان « ثيربانتيس » لم تخل أعراقه من جذور سامية ، الا أنه قد ترتب على هذا المناخ العدائى الرسمى لكل ما هو عربى أنه جعل الناس يبترون صلاتهم بالتقاليد العربية ، وينكرون معرفتهم للغة الضاد وثقافتها ، مما ادى الى تراكم الصعوبات التى يواجهها الباحثون اليوم فى تحديد معالم التأثير العربى فى الفكر الاسبانى على كثرتها وتنوعها ، وقد استطاع « كالدرون » على أية حال أن يجتاز هذا الامتحان فقامت فى وجهه تهمة ثانية ، وهى أنه من أهل الفن وأصحاب اللهو ، غير أنه ما لبث أن تغلب عليها هى الأخرى لأن الكنيسة فى ذلك الوقت كانت فى مسيس الحاجة لجهوده ككاتب مسرحى فريد فى تطويره واجادته لمسرحة الرمز الدينى الذى سنتحدث عنه فيما بعد ، وتم تنصيبه فعلا قسيسا فى كاتدرائية

طليطلة سنة ١٦٥٢ م ، حيث ظل يعمل قرابة عشر سنوات حتى اختاره الملك « فيليب الرابع » ليقوم على خدمته الدينية بمدريد ، فانتقل اليها وظل بها بقية حياته ٠

ولم يترك « كالدرون » النشاط المسرحى بالرغم من الصعوبات التى كان يلقاها من الكنيسة ، فقد حاولت أولا أن تنبهه الى وجوب الكف عن كتابة المسرحيات الدنيوية ، الا أنه لم يلق بالا لهذا التحذير واستمر فى انتاجه ، وان كان أقل بكثير من انتاج الفترة السابقة ، الا أن اهتمامه أخذ يتركز وينحصر تدريجيا فى الكتابة الموسمية لفصول الأسرار الدينية ، ولم يبرأ فيها أيضـــا من لوم الكنيسه فقد اضطر ان يمثل ذات مـرة أمـام محكمة التفتيش لتحقق معه فى المدلول الرمزى والدينى لأحد هذه الفصول، وطلبت منه تعديله حتى يتوام مع ما تقرره من عقائد كاثوليكية ، واضطر أن يرضخ لطلباتهم ٠

ثم أخذت قدرته على الخلق الفنى تفتر وتتضاءل ، حتى اقتصرت فى السنوات الأخيرة من عمره على اعادة عرض بعض أعمـــاله السابقة فى الأعياد الملكية والدينية التى كان يحتكرها موسميا ويجنى منها أرباحا طائلة ، الا أنه لم يكف نهائيا عن كتابة الأعمال الجديدة ، فقد قدم سنة ١٦٨٠ ــ أى قبيل وفاته بعام واحد ــ مسرحية بعنوان « الحظ والشعارات النفسية فى قصة ليونيدو ومارفيه » ، ومات فى ٢٥ مايو دون أن يتم فصلين من فصول الأسرار الدينية كان يكتبها لذلك العام ١٦٨١ ، مخلفا وراءه تراثا أدبيـــا يتمثـــل فيما يربو على ثلاثين قصيدة غنائية ، و١١٥ مسرحية ، و٧٠ فصلا من فصول الأسرار الدينية ٠

من معـــالم مسرحـــه :

١ ــ أبرز ما يلفت أنظار الباحثين فى مسرح « كالدرون » هو أنه مسرح فكرى فى المقام الأول ، فهى يتكىء على قاعدة ثقافية صلبة ، ويحتضن تراثا أدبيا خصبا ، لا يلبث أن يتمثله ويحتويه ، ثم يتجـاوزه بعد ذلك ويثريه ٠

وقد حاول كبار النقاد أن يرسموا خطا تصـــويريا موضحا لتطور مسرح « كالدرون » فاثبتوا له مرحلتين تميز بهما أسلوبه ، أولاهما تتمثل فى تنمية الاتجاه الذى بدأه « لوبى دى بيجا » فى مسرحيـات العـادات الاجتماعية ، بادخال نظام جديد عليها ، يعتمد على تركيز الأحداث ، واحكام الشكل ، وتوحيد الخطة الدرامية ، ويضربون مثلا لذلك مسرحية « عمدة سلمية » ٠

أما المرحلة الثانية فتطغى فيها عناصر التصور الشعرى والفلسفى [illegible] كما تتضح فيها الحلاة الزخرفية التى كانت تميز أساليب عصر « الباروك » ويبرز فيها كذلك الاتجاه الموسيقى الغنائى ، ويضعون نموذجا لهذه المرحلة « الحياة حلم » .

ولكن هذا التقسيم لا يلبث الصلاء أن يدركوا مدى ما فيه من تجاوز، لأن الترتيب الزمنى لا يتطابق معه ، فيتقبلون بأن هذا ليس عاملا حاسما فى الموضوع ، ولكننا اذا تأملنا الأمر قليلا أدركنا أن هذه المسرحية التى يضرب بها المثل فى نضج فلسفة « كالدرون » وعمق أبعاده الفكرية « الحياة حلم » قد كتبت وهو فى الرابعة والثلاثين من عمره ، مما يكشف عن تقدم شخصية « كالدرون » الأدبية وهى أنها شخصية مدعوة الى التأمل والفكر الفلسفى منذ يومها ، وليست هذه الخاصية بمرحلة متأخرة فيه ، بل توشك أن تكون أولى غزواته المسرحية الهامة فى دنيا الباطن وهو ما زال فى ربيع عمره ، وفيها تبدو عليه مخايل « الصبى العالم » كما يقول الإسبان ، لا فيما يمس المشكلة الكونية التى يتناولها بمهارة واقتدار فقط ، وانما فيما يتصل كذلك بالجانب الفنى فى بناء المسرح ، لهذا فان أهم الشعوب الأوربية التى عنيت فيما بعد بمسرح « كالدرون » كانوا هم الألمان الذين أطلق عليهم بجدارة « الشعب الفلسفى الأول » ، وعندما خلع « جوته » على « كالدرون » أعظم وسام لم يجد فى وصفه أبلغ من قوله : « إن كالدرون هو العبقرى الذى رزق أكبر قدر من نفاذ الفهم وعمق الادراك » .

وقد كان من نتائج هذا الطابع الفكرى الغالب على مسرح «كالدرون» أن أصبح أحسن وعاء صالح « لأيديولوجية » العصر عندما التزم فيما بعد بخدمة الأهداف الدينية ، كما أنه تحول كذلك الى أكبر وعاء تنصب فيه رواسب الثقافات القديمة ، خاصة ما يتصل منها بالأساطير أو «الميثولوجيا» التى استخدمها «كالدرون» على مستويين : أحدهما كعناصر منفردة حفلت بها أعماله ، ومسرحية « الحياة حلم » خير شاهد على ذلك ، والثانى عندما خصص أعمالا كاملة لها ، مثل مسرحية « ايكو ونارثيو » ، وكذلك « سفر الممسوخ » و « تمثال بروميثيوس » و « أبولو وكليمين » ثم « فايون ابن الشمس » .

وكثير من هذه المسرحيات الأسطورية كتبت أساسا لتعرض فى الحفلات الملكية ، محوطة بمظاهر الأبهة والفخامة فى العرض وأساليبه وأدواته ، مما يجعلها مهرجانا يجمع فيه الثراء الثقافى للمؤلف مع الترف المادى فى القصور الملكية ، وتلتقى عندها الفنون التشكيلية ــ من رسم وتصوير ونحت ــ مع الموسيقى والشعر ، فى تناغم مسرحى جميل ، يجعل

منها لذة للفكر والحواس معا ، ومن هنا نبل عند « كالدرون » هذا الجنس المسرحي الجديد ، الذي يتميز به الأدب الاسباني والذي رأينا مولده على يد « لوبى دى بيجا » ، وهو في جوهره مهرجان استعراضي شعري موسيقي رفيع ، ألا وهو « الثارثويلا » .

كما كان من نتائج هــذه النزعة الفكرية عند « كالدرون » احكام الهيكل الفنى ، والاعتماد على الأسلوب الواضح المركز الذى يخضع المادة الدرامية ـ سواء كانت من ابتكاره أو مستمدة من التقاليد المسرحية السابقة عليه ـ لنظام منطقى ، نرى فيه عرض الصراع وتطوره وحله ، بدقة توشك أن تكون رياضية ، مستعينا فى ذلك بأساليب التوازى والتضاد المسرحية ، مع توزيع الشخصيات على مستويات ثابتة غالبا ، مع تكوين مجموعات ثنائية ، تلتف حول بطل رئيسى هو محور الأحداث .

وقد أوشك هذا الاتقان المحـكم أن يجعل من مسرح « كالدرون » الصـناع تقنينا علميا للفن الدرامى فى العصر الذهبى ، فقد تجلت فيه وحدة الحدث الرئيسى ، وقوة التركيب المسرحى ، وبروز البطـل الأول ، كما تمثل فيه كذلك تعميق الصراع وتحويله الى داخل الأبطال أنفسهم ، ومن هنا اكتسب « المونولوج » أو المناجاة الفردية أهميـة بالغـة فى مسرح « كالدرون » ، فوظيفته لا تقتصر على مجرد التعبير الخارجى الذى يحيطنا علما بما يدور فى نفس البطل ، وانما هى « جدلية » الشخصية مع نفسها عندما تتصارع بداخلها القيم ، وتتعرض لهزات تمهدها للتطور والتحول، وربما كان طابع البطل عند «كالدرون» لهذا السبب نفسه هو «العقلية» المفرطة ، التى تخضع كل شىء ، حتى العواطف الجياشة ، لنوع من التبرير والشرح « والمنطقة » فى سبيل وضوح الرؤية الدرامية .

٢ ـ تتجه الدراسات النقدية الحديثة الى ابراز الصدق المأساوى فى مسرح « كالدرون » على أنه من أهم معالمه التى لم تحظ حتى الآن بالعناية الكافية ، ويرتبط بهذا مشكلة أخرى هى علاقة المأساة بالروح المسيحى ، لأن الصبغة الدينية التى التزم بها « كالدرون » يستحيل معها أن نفصل مسرحه عن قوامه « الأيديولوجى » ، على أن ثمة رأيين فى مدى مواءمة الفكر المسيحى للمأساة ، أحدهما يرى أنه بالرغم من أن « كالدرون » و « راسين » هما قمة المأساة المسيحية ، فان فيهما بدلا من التساؤل الصمت أمام العجز الانسانى الذى يعتبر لب المأساة وجوهرها ، يقوم العالم الآخر والوجود الالهى نفسه باستقطاب كل التساؤلات ، باعتبارهما محور الكون ، ويجمعان فى رحابهما جميع الكائنات ، وعلى هذا فان المشاكل التى تثيرها المأساة المسيحية لا تلبث أن تنطفىء فيها الجذور المأساوية أمام الحقيقة الدينية المفسرة والشارحة .

اما وجهة النظر الثانية فقد سبق أن عرضها « شوبنهور » عندما رأى أن الذنب الأساسى لبطل المأساة هو وجوده نفسه ، ممارسته للحياة ، وهذا يتصل بدوره ، لا بالذنوب الفردية المحددة ، وانما بذنب الانسان الأول ، وهو ينشد فى هذا الصدد أبيات « كالدرون » على لسان « سيخموندو » بطل « الحياة حلم » :

ان أعظم الآثام

للانسان ، انه ولد •

ويرى « شوبنهور » أن ما يميز المأساة الحديثة ، سواء كانت مسيحية أم لا — عن القديمة هو أنها تعرض رفض الانسان لارادة الحياة ، وهجره لهذا العالم ، عندما يوقن أنه عبث وقبض الريح دون أن يشعر بحزن عظيم •

هذا بينما يذهب بعض الباحثين الى أنه اذا استبعدت فكرة حرية الانسان وارادته انتهى مجال المأساة ، ويميزون بين المفهوم القديم الذى كان يعتمد على سطوة القدر وغشم المصير ، وبين الحديث الذى يقوم على الارادة الحرة والمشيئة المختارة ، ففى الأول ينتصر القدر على الحرية ، أما فى الثانى فان الحرية هى التى تصنع مصير الانسان •

هذا المحور : حرية/مصير ، هو الذى يقوم عليه جزء كبير من أعمال « كالدرون » المسرحية التى تزيد على أربعة عشر كلها تستحق أن تسمى « مأساة » ومعظمها يدور فى الاطار التالى :

بطل المأساة ، امرأة كان أو رجلا ، محكوم عليه بمصير مشئوم ، حيث سيكون سببا فى تحطيم نفسه أو هدم الآخرين ، ولكى يتفادى هذا المصير ويمنع نفاذه ، يحبس البطل أو يمنع اتصاله بالناس ، بالرغم من ذلك فان حكمة الانسان التى تزعم أنها تتخذ لكل أمر عدته سرعان ما تفشل ، اذ تقوم عوامل مضادة تساعد اتمام المصير « المكتوب » ، أو يتصدى البطل نفسه لتطويع قدره ، مستعينا بكل طاقاته الانسانية فى تلطيفه وتخفيف نتائجه ، وهو يتصدى لذلك بكل حريته التى رزقها ومواهبه التى يستخدمها ، وبهذا تنتصر الحرية على المصير ، كما نرى فى « الحياة حلم » ، أو يعانق البطل مصيره على وعى وبه وتحد له ، كما فى مسرحية « بنت الهواء » •

هذه المأساة : « بنت الهواء » ، تستحق منا وقفة قصيرة ، لأنها تفسير جرىء وجميل لقطعة من التاريخ الشرقى القديم ، فبطلتها هى

« سميراميس » التى تنسب اليها الأساطير بناء مدينة « بابل » العراقية العظيمة ، وهى مأساة تقع فى جزءين كل منهما تتوزعه ثلاثة فصول ، ويمثلان مرحلتين فى حياة « سميراميس » أولاهما تتخذ محورا لها صعودها الى الحكم ، والثانية ممارستها له ، وكفاحها من أجل البقاء على العرش ، ثم سقوطها المأساوى فى نهاية الأمر .

تبدأ المسرحية بنغم صادر عن آلتين موسيقيتين : « قيثارة الحب » و « نفير الحرب » وهى بداية كانت محببة لدى « كالدرون » فى كثير من أعماله ، ربما لأنها ترمز لهذه الثنائية التى تتوزع دنيا الناس بين طرفى الخير والشر ، وهى ثنائية كان وجدان « كالدرون » شديد الاستحضار لها والتأمل فيها . ثم نلتقى بسميراميس وهى تحيا فى أحد الكهوف متدثرة بجلود الحيوانات ، ومستبعدة عن العالم ، حتى لا تحق عليها نبوءة الكهنة، يحرسها القسيس الشيخ « تيريسياس » ، وهى على عكس بطل « الحياة حلم » ، تعرف مصيرها ، وعندما تحين الساعة تقرر الظفر بحريتها وهى واعية بما هى مقدمة عليه من تحدى الآلهة . لأن آلامها قد أصبحت لا تطاق، ولأن الطموح وشهوة الحكم هما محور شخصيتها . والذى يأتى لتحريرها انما هو « مينون » قائد جيوش « مينو » ملك سوريا ، وهو لا يلبث أن يدفع ثمن هذا التحرير اذ يفقد عينه ورضاء الملك عليه ، وتتوالى سلسلة الكوارث بانتحار « تيريسياس » الذى يفضل الموت على ترك « سميراميس » تتحدى ارادة الآلهة .

وخلال الفصول الثلاثة التى يضمها الجزء الأول نشهد صعود « سميراميس » الرهيب والسريع الى العرش ، ونرى فى المشهد الأخير الخاص بالتتويج ، والذى كان من المفروض أن تعم فيه الفرحة ، نرى « مينون » بعينيه الغائرتين وصوته الأسطورى الجهير يصب عليها لعنته ؛ بينما أطلقت الآلهة الغاضبة قوى الطبيعة من عقالها فى عاصفة شديدة تختم الجزء الأول ، وتلقى بظلها على ما سيأتى به الأقدار فى الجزء الثانى .

ويكون للفاصل الزمنى الذى يتركه المؤلف بين شطرى المسرحية وظيفته الدرامية ، ففيه يموت الملك « نينو » بطريقة غامضة ، وتصل « سميراميس » الى ذروة مجدها وعظمتها بعد انتصاراتها المتتالية ، وعندما يبدأ الفصل الأول نرى أن « نينياس » ابن « سميراميس » وشبيهها قد أبعد عن السلطة ، وأن بابل قد حوصرت ، ولكنها لا تلبث أن تنتصر وتذل أعداءها وهى تمشط شعرها فى بهو القصر وتربطهم كالكلاب على أعتابه . ثم يقوم الصراع على الحكم بينها وبين ابنها ، ونرى من خلال هذا الصراع مأساة الحكم وملهاته معا ، فما يفعله الأول ينقضه الثانى ، وتنتهى المأساة بطريقة فاجعة عندما تقتل « سميراميس » بسهام أعدائها بعد أن بلغ بها

حب السلطة الى حافة الجنون ، وبعد أن استخدمت حريتها فى اتمام مصيرها المحتوم ، ولذلك فهى بطلة مأساوية أصيلة ، فيها كثير من معالم أبطال المآس الاغريقية والكلاسيكية معا ، وتتجلى فيها الى جانب ذلك مهارة « كالدرون » فى البناء المسرحى الشامخ ، والتخطيط الدرامى المحكم ، والثقافة التاريخية الواسعة ٠

٣ ـ على أن من أشهر الجوانب التي عرف بها مسرح « كالدرون » هو حدته فى تناول المسألة الأخلاقية ، خاصة ما يتصل منها بقضية الشرف، وقد درست هذه الظاهرة ـ كما ألمحنا من قبل ـ على نطاق اجتماعى واسع أولا ، حيث حللت عناصرها ومكوناتها التاريخية فى منطقة البحر الأبيض المتوسط عموما ، ثم ما ورثته اسبانيا على وجه الخصوص من بقايا الوجود العربى فيها ، وتصوره المأساوى العنيف لمشاكل العرض وحلولها الدموية دائما ، وكان دستورهم فى ذلك قول الشاعر العربى :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى يراق على جوانبه الدم

وكان هذا الدم غالبا ما يكون بريئا ، حتى تكتمل جوانب المأساة فى المسرح ، فالزوجة تتهم ظلما بالخيانة ، وتتكاثر الأدلة الخادعة على اثبات هذا الظن ، ولا يجد الزوج مفرا من الانتقام لعرضه وقتلها وقتل عشيقها المزعوم ، هذه هى حالة الثأر للشرف التقليدية ، وهناك حالة أخرى أقل مأساوية منها ، وهى أن يعتدى فعلا على عرض الفتاة ، ويكون الحل حينئذ هو الزواج ، وقد أثرت عن « كالدرون » عدة مسرحيات تمثلت فيها الحالة الفاجعة الأولى من أهمها : طبيب شرفه ، وثأر سرى لخطيئة مستورة ، والراسم لعاره ، والغيرة أفظع البشائع وغيرها مما جعل اسمه يقترن فى تاريخ الأدب وفى أذهان الناس بانه شاعر الشرف والدم ، وقد توفر بعض الباحثين على « تبرئة » « كالدرون » من هذه التهمة التى تنفر منها حساسية الانسان الأوربى المعاصر ، ويتركز دفاعهم فيما يلى :

(أ) لم يكن « كالدرون » هو مبتدع هذا النوع من المسرح الأخلاقى ، وانما تلقاه عن سلفه العظيم « لوبى دى بيجا » الذى التقطه بدوره من التقاليد الاجتماعية الشائعة ، وان كان « كالدرون » قد مجد هذا الجانب الخلقى فان حياته العفة ـ فى جملتها ـ واستقامته التى لم ترق اليها شبهة بعد تنسكه كانت تبرر له ادانة الانحرافات وفرض أقصى العقوبات عليها ، بخلاف سلفه المذكور الذى لم تستهوه سوى المحصنات من النساء ، ولم تخل مواسمه من مغامرات العشب المشبوب ٠

(ب) ثم ان « كالدرون » قد نقل هذه الظاهرة الاجتماعية من مجالها

الحيوى المباشر « ومسرحها » ، فهو ليس مسئولا عن وجود النموذج الحى بل الأدبى ، ولم يكن زائفا بأى حال ، ولا يمكن أن يدان « شيكسبير » مثلا بما فعله عطيل مع « ديدمونة » ، وقد كانت أسباب الشك لديه « المنديل » الشهير أوهى بكثير من أسباب غيرة وشك أبطال « كالدرون » فى مسرحياته ٠

(جـ) أنه كان يعطى أبعادا نفسية عميقة لهؤلاء الأبطال ، فكانوا دائما يشكو نفى جدوى الجريمة وفى ضرورتها ، ولكنها مفروضة عليهم بحكم تقليد اجتماعى سخيف ، فكثيرا ما نجد فى مناجاة هؤلاء الأبطال أنبل المشاعر وأرقها وهى تسير الى اكمال فروض الثأر الاجتماعية وكأنها مسوقة الى التضحية على مذبح التقاليد دون ايمان حقيقى أو اقتناع مطلق ، بل انه كان يذهب الى أبعد من ذلك عندما يسخر على لسان كثير من ظرفائه من مفهوم الشرف فى عصره ، ولا شك أن مبالغته التى تصل الى حد التجسيم « الكاريكاتورى » فى عرض المفهوم التى تميزت به فى العصور الوسطى معظم البلا دالحارة لم تكن الا نقدا ذكيا ولاذعا له ٠

أما أن هـذا الجـانب الخلقى قد شغل جزءا من تفكيره ومسرحه فلا سبيل الى انكار هذه الحقيقة ، بل انها ظاهرة قد تجاوزت ذلك الى تصوره الدينى الميتافيزيقى نفسه بشكل طريف ، ففى أحد فصوله من مسرح الأسرار الدينية نجده يتمثل الكون فى قصة خلقه على أنه قضية شرف أيضا ، فالزوج هو « الله » ، والزوجة هى الطبيعة ، والعاشق هو الشيطان ، وعندما يكشف الزوج خيانة الطبيعة مع الشيطان ينتقم من سبب الغواية ويصب عليه جم لعناته ، بل يقتله فى نهاية الأمر ، ولكنه يسامح الزوجة ويعفو عنها ويدعوها الى العودة الى حظيرة الطاعة والرضوان ، وقد نرى فى ذلك تقدما لا بأس به فى سبيل التسامى على التقليد الاجتماعى الشائع ٠

٤ ــ أما الجانب الأخير الذى نود ابرازه من انتاج « كالدرون » الفنى فهو مسرح الرمز الدينى أو فصــول الأسرار الالهية أو كما يســمى فى الاسبانية "Autos Sacramentales" ، وهو جنس مسرحى اسبانى خالص ، أوضح تعريف له هو أنه مسرحيات من فصل واحد ، ذات أسلوب مجازى رامز ، وموضوع موحد ، هو أسرار القربان المقدس ، وهى مسرحيات موسمية كانت ــ وما زالت ــ تقدم خلال أعياد الجسد أو القربان المسيحية فى الميادين العامة ، ويشهدها جميع الناس دون تمييز طبقى أو ثقافى ، فقد كانت شعبية بأوسع معانى الكلمة ، بالرغم من أنها مجازية رمزية معقدة من ناحية المضمون اللاهوتى الذى تحتوى عليه ، ولكن طابعها المرئى المجسم كان يسهل على الناس متابعتها والاستمتاع بها ، خاصة مع

الملابس الفاخرة التى يرتديها الممثلون و « الديكور » الجميل الذى يزينون به المسرح المنصوب فى الهواء فى ترف الأعياد المميز ·

وقد وصل هذا الجنس المسرحى الى قمة نضجه واكتماله وتوسعه عند « كالدرون » الذى ترك حوالى سبعين قطعة منه كما أشرنا من قبل ، لم يعد يمثل منها الآن سوى بضعة فصول يسيرة ، ربما لأن الجمهور المعاصر قد فقد الحساسية المسرحية تجاه الأسرار الدينية ، وقد اعتبر « كالدرون » لهذا الجانب الدينى من نشاطه الأدبى « المسرحى المسيحى الأول » ، وهو وصف ان جاز عليه لا ينطبق الا على المرحلة الأخيرة منه ، كما أنه لا ينبغى أن نغفل الجانب الفنى الخاص باستخدام الرموز ومسرحتها ، وتجسيم القوى العليا على المسرح حيث يقوم بدور البطولة فيه الله والانسان والشيطان ، مما يجعله يكتسب طابعا كونيا خارجا عن نطاق الزمان والمكان ·

ولعل من أجمل نماذج هذه الفصول وأكثرها احتفاظا بالعرق المسرحى الأصيل هى تلك القطعة التى ما زالت تعرضها الفرق الكبيرة فى الأعياد الدينية متخذة من « الميدان الأكبر » فى مدريد أو غيرها من المدن الاسبانية مسرحا لها ، وهى « مسرح الدنيا العظيم » ، وفيه نرى المؤلف أمام شخصياته ، أما المؤلف فهو الله ، وأما الشخصيات فهم البشر ، وهى شخصيات لا توجد الا فى العقل الالهى ، وتخرج عندما يناديها الصوت الأعلى وهى تنشد :

نحن لا نوجد الا فى تصورك
لا نتحرك ولا نعيش
ولا نحس ولا نستشعر
ولا نستمتع بخير أو شر
فانفخ اذن فى هذا التراب
حتى نقوم بأدوارنا ·

وهى ستة شخصيات ، فالسابع وهو الطفل يموت قبل مولده ، ولهذا لا يقوم بدوره على مسرح الحياة ، ونراها ماثلة أمام المؤلف ، وتحكم عملية التمثيل قوانين التوازى والتضاد المطردة فى انتاج « كالدرون » ، ففى البداية نرى الجمال والحكمة معا ، ولكنهما سرعان ما يفترقان عندما يكتشفان أن موقفهما مختلف من الحياة ، ويظل التناقض قائما بين الغنى والفقر ، وقد وفق المؤلف عندما جعل شخصية الأول بصلفها واستغلالها هى الوحيدة التى لا تستحق العطف ولا تظفر بالرضوان ، الا أن الشخصية التى تلفت النظر حقا بخصوبتها ومدلولها الاجتماعى التقدمى هى شخصية

العامل ، ففيها كثير من حدة اللسان وظرف البيان وقوة النقد عندما يوزع المؤلف الأدوار ويعطيه كذلك فأسا فلا يتورع عن التعليق قائلا : هذا هو ميراث آدم ·

وكأنه لا يستطيع التبرم أو الشكوى ، ثم لا يلبث أن يعد بأنه :

ساقوم يا مولاى بدورى
لكن ببطء ، حتى لا أجهد

وعندما يرى الملك يتوارى ، لأنه اذا وقع نظره عليه فلن يناله منه سوى فرض ضرائب جديدة ، ثم يطلق كلمته التى اعتبرت من أجرأ ما قيل عن الملوك أيامها :

سـنة فيها محصول جيد
وبدون ملك ، خير السنين

وعندما يطلب منه المتسول صدقة يردعه قائلا :

الا تستحى من أن تطلب
وانت قادر على العمل

وهى كلمات تعودنا عليها اليوم ، لكنها كانت لاذعة وجريئة فى ذلك العصر ، كما نرى فى الفصل كثيرا من الحيوية والثراء المتوازن ، يتجلى فى الحوار بين المؤلف والعالم ، فى النداء على الشخصيات لتأخذ دورها فى الحياة ، فى رقصة الموت التى تتخلل العمل وتنهيه عند البعث ، كل هذا بالاضافة الى الأبعاد الاجتماعية يجعله من أجمل الصور الشعرية للمجتمع الانسانى وللكون كله ، مع ما كانت المسرحية تستهدفه من أفكار فلسفية ومغزى خلقى داخل الاطار الدينى ·

ولكن أهم ما ينبغى الاشـارة اليه فى هـذا الصدد ، ولعل حدس القارىء لم يخطىء ذلك ، هو التشابه القوى بين هذا العرض للمسرح داخل المسرح نفسه وصلة ذلك بالحياة الواقعية وبين مذهب الكاتب الايطالى الكبير « بيرانديللو » الذى يقترب فى مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » من تصور « كالدرون » الى حد كبير ، مع الفوارق الجوهرية بينهما بطبيعـة الحال ، فالكاتب الايطـالى لم يكن يجهل تراث المسرح الاسبانى ، ولا شـك أنه اطلع على أعمـال « كالدرون » · فرجل مثـل « بيرانديللو » صاحب نظرية مسرحية وفلسفية خاصة به لا نجد عنده هذه الأصداء بالصدفة أو التوافق العارض ، وانما هى انطباع عميق وتأثر أدبى « بكالدرون » وبالمسرح الاسبانى كله ، الذى لم تكن ظاهرة « المسرح داخل المسرح » شاذة فيه ولا منعزلة ، وانما كانت تيـارا متصلا يبتدىء من

« تيربانتيس » ويتصل عند « لوبى دى بيجا » ثم يجد تعبيره المقنن وتجسيمه الواضح ، مثله فى ذلك مثل بقية الظواهر ، عند « كالدرون » ٠

وقد كان لمسرح « كالدرون » أيضا تأثير كبير على المسرح الفرنسى الكلاسيكى فى القرن السابع عشر ، وفى القرن الذى يليه نجد « فولتير » يهاجم فى فقرة واحدة كلا من « شيكسبير » و « كالدرون » ، ولكن الحركة الرومانتيكية الالمانية فى رد فعلها ضـد الاكاديمية الفرنسـية احتضنت « كالدرون » ، فقد مجده الأخوان « شيلجيل » وقال أحدهما عنه : « ان لغز الحياة الذى نجح شيكسبير فى عرضه لم يجد حلا له الا « كالدرون » ، كذلك أشادا بمسرحه الشاب الذى عبر فيه عن التمرد وحرية الشعور ، وأعجب « شيلى » به فى حماس رائع وترجم الى الشعر الانجليزى فقرات من مسرحيته « الساحر العجيب » كما ترجم أيضا مناجاة « سيخسموندو » لنفسه فى نهاية الفصل الثانى من مسرحية « الحياة حلم » ، كما نجد فيكتور هوجو فى القرن التاسع عشر يكرس صفحات جميلة للاشادة بمسرح كالدرون ، وقد عقدت فى الأعوام الأخيرة بعض المؤتمرات الدولية عن أدبه وتأثيره فى المسرح العالمى ٠

نمـوذج الحيـــاة حـلم :

وسنحاول الاقتراب من هذا النموذج لتحليل مصادره الأدبية من ناحية ، وأبعاده المسرحية من ناحية ثانية ، ومن الحقائق المسلم بها فى الأدب المقارن الآن أن قضية البحث عن المصادر لا تعنى على الاطلاق اتهاما بالسرقة أو حتى اثبات التأثر ، وانما هى مجرد تتبع للخيوط الأولى لقياس مدى أصالة الناسج فى تركيبها واعطائها شكلا أدبيا ووظيفة فنية ، وكلما تعددت هذه الخيوط دل هذا على ثراء الصانع ومهارته ، لأنه فى الأدب ، مثلما نرى فى الحيـاة ، لا يخلق شئ من عدم ، وقد أصبحت عبارة « فاليرى » : ما الليث الا عدة خراف مهضومة ، أوضح تصور لهذه القضية ، فنحن اذ نبحث عن المصادر لا نستهدف العثور على الأصل الذى قلده ، وانما لندرس الغذاء الذى دخل فى تكوين خلاياه الثقافية ، واعتمد عليه فى تحديد بنية عمله الفنية ٠

وقد فتش الباحثون فى أعماق التراث الانسانى بحثا عن البذور الأولى التى يمكن أن تمثل أصولا بعيدة لمسرحية « كالدرون » الحياة حلم ، وركز بعضهم النظر على مدلولها الفلسفى ومعناها الميتافيزيقى ، بينما اهتم بعضهم الآخر بالهيكل الفنى خاصة ما يتصل بالحكاية ومضاعفاتها وسوابقها فى الآداب القديمة ٠

أما الفريق الأول فقد وجد أن فكرة عبث الحياة وأنها وهم باطل وسراب خادع كانت عريقة فى الفكر الهندى ، وأن أسطورة حياة « بوذا » نفسه تعرض مشابه كثيرة مع بعض عناصر الحكاية فى مسرحية « الحياة حلم » ثم تتبع هذا الفريق تطور الفكرة وظلالها في تعاليم العهد القديم ومزامير التوراة ودرس كذلك اطارها الشعرى اجلميل كما عرضه أفلاطون فى نظريته الشهيرة عن الصور وتمثيله بالكهف المعروف فى عرضه لفهوم المثل ، كما لم يعدموا فيها بعض العناصر الروائية الأخرى ·

هذا بينما أخذ البعض الآخر يتتبع مصادر « كالدرون » فى أفق مختلف ، هو الأوساط اليسوعية التى تربى فى كنفها ، وما كانت قد ألفته من تقديم بعض القطع التمثيلية التى تقترب فى مدلولها من هذه المسرحية ، ثم روح مواعظهم نفسها التى لا يخرج عنها مضمونها ·

ومهما كانت خصوبة هذه الأبحاث وجديتها فهى لا تكشف لنا الا عن حقيقة كبيرة وهى أن « كالدرون » كان قد تمثل فى هذه المرحلة المبكرة من عمره تيارات ثقافية عديدة ، وأن هضمه لها كان طبيعيا وتلقائيا ، الا أن محصلتها الأخيرة كانت من صنعه هو · لذلك فان الفريق الثانى الذى يتناول المسرحية من وجهتها الأدبية ربما كان أقرب الى وضعها فى اطارها الصحيح ، لأنه مهما كانت قوة التيار الفلسفى الذى ينبض فيها فاننا لا نستطيع أن نعتبرها أكثر من عمل شعرى درامى محدد ، ودراستها على هذا الأساس أكثر منطقية وأوضح نهجا ، وأحرى أن تمس الخواص الفنية التى تدخل فى بنيتها ·

على أننا عندما نلقى نظرة على « صحيفة سوابقها الأدبية » سرعان ما ندرك أنها بالفعل مسرحية « خطيرة » ، وقد تعود بعض هذه السوابق الى أعمال قديمة ، كما قد يرجع بعضها الآخر الى نصوص معاصرة للمؤلف نفسه ، فمن بين المعاصرة له أسطورة « بارلام وخوسافات » كما ترد عند « لوبى دى بيجا » فى المسرحية التى تحمل نفس هذا العنوان ، كما اكتشف بعض علماء الدراسات الاسبانية قصة طبعت سنة ١٦٢٩ ــ أى قبل كتابة المسرحية بخمس سنوات فقط ــ تتوافق مع الحياة حلم فى بعض التفصيلات الهامة ، كما أن هناك عدة أعمال ل « كالدرون » نفسه سابقة على المسرحية التى نتحدث عنها لها علاقة وثيقة بها · وهذا النوع من تأثير المؤلف فى نفسه ظريف ولطيف فى نفس الوقت ، لأنه يدل على تأصيل الفكرة لديه وتعمقها فيه ، ثم يشير الى مراحل تطورها عنده طبقا لما يشف عنه كل عمل على حدة ، ثم اكتمالها فى شكلها النهائى فى العمل الأخير

ولن نعرض لفصل الأسرار الدينية الذى كتبه « كالدرون » بعد المسرحية بأربعين سنة وأعطاه نفس عنوانها لأنه لا يفيدنا كثيرا فى

دراستها ، وما درج عليه بعض النقاد من تفسيرها على أساسه لا يخلو من تعسف للفاصل الزمنى الهائل بينهما ٠

أما السوابق القديمة فلعل أهم ما يعنينا منها هو علاقتها بتراثنا العربى وبمكوناته المتعددة ، علاقة تتمثل فى دائرتين : احداهما كبيرة شاملة تنطبق على الاطار الكلى للمسرحية ، والأخرى جزئية صغيرة لا تتعدى صورة تمثيلية منها تستغرق بضعة أبيات ، بيد أنها لا تقل أهمية عن الأولى لما فيها من تطابق يوشك أن يكون حرفيا بين الأصل العربى والصورة الاسبانية ، وهو تطابق يقوم على « التطعيم » أو « التضمين » أو « التناص » لا على السرقة أو التقليد كما سبق أن أشرنا ٠

أما الدائرة الأولى فهى تتمثل فى احدى قصص ألف ليلة وليلة ، وعنوانها له دلالة خاصة لأنه يتداعى مع نفس عنوان المسرحية ، وهى قصة « النائم واليقظان » ، واذا عرفنا من سياق الحكاية أن النائم هو نفسه اليقظان أدركنا مدى ما فى هذا من تطابق على « الحياة حلم » ٠ وتتلخص قصة ألف ليلة فى أن أبا الحسن الخليع قد نكب فى أصدقائه الذين تنكروا له بعد أن علموا بفقره ، ففرض على نفسه لونا من العزلة الارادية ـ تقابل العزلة الاجبارية عند «سيخسموندو» ـ ثم يزوره أمير المؤمنين على طريقة ألف ليلة وليلة ، فيجده انسانا لطيف المعشر كريم الخلق ، ويعرف أن من أمانيه أن يتولى الحكم يوما واحدا على الأقل حتى ينتقم من بعض جيرانه الخبثاء ، فيقرر أن يجرى له تجربة شديدة الشبه بتلك التى يجريها الملك « باسيليو » لبطل « الحياة حلم » يدس له قطعة « بنج » فى الشراب حتى اذا تخدر نقله الى القصر وأوهمه أنه هو أمير المؤمنين وأحاطه بكل مظاهر الترف والعظمة من لبس فاخر ورياش ثمينة وجوار طائعة ٠ وهو لا يكاد يصدق ما هو فيه ، بيد أنه يمضى يوما حافلا بالسلطة والمجد ، اذ يأمر بجلد أعدائه والتشهير بهم ، ومكافأة أمه العجوز ووصلها ، وفى النهاية يوحى الخليفة لاحدى الجوارى أن تدس له « البنج » مرة أخرى حتى يخدر ويحمل الى منزله ، وهذا هو نفس ما يحدث لبطل « الحياة حلم » ، وان كان للتجربة فى المسرحية هدف آخر وروح ثان كما سنشير الى ذلك فيما بعد ٠

ولكن لحظة استيقاظ البطل المخدوع ـ مثلها فى ذلك مثل دهشته عندما نقل الى القصر ـ تحمل شبها قويا بنفس اللحظة فى المسرحية ، وهو شبه لا يقف عند حد الحكاية الخارجية كما كان فى المرحلة السابقة ، وانما فى السياق الفكرى والحالة النفسية ، فأبو الحسن الخليع ـ مثله فى ذلك مثل سيخسموندو ـ يتردد حائرا فى اعتبار ما مر به حقيقة أو حلما ، ويأخذ فى تحليل الافتراضين علميا فيجد أدلة قاطعة على أنه

كان حقيقة ، ثم يلتفت حوله فلا يستطيع تفسيرا منطقيا لما يرى الا بأنه أضغاث احلام ، وتقوم أمه بدور « رساورا » فى المسرحية فهى تؤكد له من ناحية أنه كان يحلم ، وتحاول اعادته الى أرض الواقع ، ثم تقدم له دليلا عمليا على أنه كان يقظا فى الحقيقة عندما تذكر له خبر المكافأة التى تلقتها ، ولأن بطل ألف ليلة وليلة ليس مفكرا متفلسفا مثل « سيخسموندو » فلا يطيق التجربة ، بل يجن ويذهب الى « المارستان » ، ويرفق به الخليفة فيأتى لزيارته مرة أخرى ، فنرى مشهداً عجيب الشبه ببداية الفصل الثالث من مسرحية « كالدرون » عندما رفض « سيخسموندو » فى البداية تصديق الجنود الذين جاءوا يسمونه « الأمير » مرة أخرى ، ويطلبون منه أن يتولى قيادتهم وحكمهم ، فهو يسميهم أشباحا ويحاول أن ينفضهم عنه ، كذلك أبو الحسن الخليع يسمى الخليفة « شيطانا » ويرفض أن ينصاع له ، ولكنه لا يلبث أن يقنعه ثم يكرر معه التجربة ، يخدره ويحمله الى القصر ليتخذه خليلا ونديما ، ويعطيه فى الحقيقة ما أوهمه أنه حلم ، وعندما يصحو مرة ثانية فى القصر تبلغ به الحيرة أشدها ويصل فى خلطه بين الوهم الحالم والحقيقة الماثلة الى حد يذكرنا بكثير من صرخات «سيخسموندو» وتأملاته ، ثم تختتم حكاية ألف ليلة باعطاء « طابع تاريخى » على شخصية أبى الحسن الخليع ، وأنه كان من ندماء الخليفة العشرة ، ثم تحكى عنه مزيدا من الطرائف والأحاديث لتؤكد حقيقته التاريخية ، مما لا يبعد كثيرا عما يتخيله « كالدرون » فى ثنايا مسرحيته وان اختلف عنه فى التركيب والمغزى ٠

ولا شك أن البنية العامة للقصة ، وبعض المواقف المحددة ــ كالتى أشرنا اليها من قبل ــ تجد أصداء واضحة وقوية عند « كالدرون » الا أن المحتوى الفلسفى للمسرحية والنتيجة التى انتهى اليها بطلها من أن الحياة فى حقيقتها ليست الا حلما عارضا ، والحبكة الدرامية التى تعرف كيف تنسج خيوط عمل فنى وكيف ترسم الشخصيات وتعددها وتنسيها وتدير حواراتها ٠ كل هذا يجعلها خلقا جديدا ينتمى بالأصالة والابداع الى « كالدرون » الذى تغذى بما وقع عليه من تراث شرقى كان حافلا بالزهور التى تشم عطرها فى عسله ٠

كذلك تجدر الاشارة لقصة أخرى من ألف ليلة وليلة عثر عليها بعض الباحثين العرب وعنوانها « حكاية وردخان ابن الملك جليعاد » ووضع اصبعه على ملامح شبه قوية بينها وبين بعض تفصيلات « الحياة حلم » خاصة فيما يتصل بتجربة الملك والدلالة السياسية لمسرحية « كالدرون » ولما كانت ألف ليلة وليلة من الأعمال التى تسربت الى الثقافة الغربية عامة والى اسبانية خاصة خلال الحكم العربى للأندلس فان امكانية اطلاع « كالدرون »

عليها عن طريق الترجمة أو التلخيص تظل أوثق وأقوى من امكانية أن يقوم هذا التشابه على مجرد الصدفة العشوائية ٠

أما الدائرة الثانية الصغيرة فهى أقصوصة تضمنتها مسرحية « كالدرون » وأثبت بعض المستشرقين الاسبان بمنهج مقارن دقيق أنها مستقاة بطريقة غير مباشرة من نص عربى قديم عن طريق مجموعة أدبية اسبانية سابقة على « كالدرون » ٠

والنص العربى وارد فى كتاب « المغرب » لابن سعيد الأندلسى ، وهو ينقله عن كتاب مفقود لابن باشكوال أثناء ترجمته للزاهد عبد الرحمن الأنصارى القنازعى ، وهو « قال ــ أى القنازعى ــ كنت بمصر ، وشهدت العيد مع الناس ، فانصرفوا الى ما أعدوه ، وانصرفت الى النيل ، وليس معى ما افطر عليه الا شيء من بقية ترمس بقى عندى فى خرقة ، فنزلت على الشط وجعلت آكله وأرمى بقشره الى مكان تحتى ، وأقول فى نفسى : ترى ان كان فى القوم فى مصر فى هذا العيد من هو أسوأ منى حالا ؟ فلم يكن الا ما رفعت رأسى وأبصرت أمامى ، فاذا برجل يلقط قشر الترمس الذى اطرحه ويأكله ، فعلمت أنه تنبيه من الله عز وجل ، وشكرته » ٠

أما المشهد الذى يقابله فى مسرحية « الحياة حلم » فهو يأتى على لسان « روساورا » عندما تمر ببرج « سيخسموندو » وتراه مكبلا فى أغلاله ورهين محبسه وعذاباته ، فتتعزى بهذا عن بعض أحزانها ، وتضرب مثلا يوشك أن يكون تجسيما لمثلنا العربى الشائع ، « من رأى مصيبة غيره هانت عليه مصيبته » وتقول :

يحكى عن عالم ذات يوم
وكان فقيرا بائس الحال
لا يجد ما يقيم به أوده
الا الحشائش والأدغال
انه اخذ يحدث نفسه :
« هل يمكن أن يتصور الخيال
من هو افقر او اتعس منى ؟ » ٠
ولم يكد يدير وجهه
حتى راى رد العناية
عالما آخر جعل يلتقط

ما كان يرميه هو من نفاية .

وكما نرى فالمؤلف الاسبانى يضمن هذه النادرة مسرحيته مستهلا ذلك بقوله « يحكى » فهذا اذن من قبيل التطعيم وليس من قبيل التأثير ، وهو يكشف عن طابع ثقافة العصر التى كانت زاخرة بالعناصر العربية المترجمة فى الكتب ، أو الماثلة فى الروايات الشفوية ، غير أنه من العسير أن ينتقل من ذلك الى توقع أن يكون « كالدرون » عالما باللغة العربية ، فحتى لو افترضنا امكانية ذلك نظريا فانه من المستحيل عمليا أن نثبته ، لأن اجراءات التحقيق فى نقاء الدم التى أشرنا اليها كانت تدفعهم الى دفن أى دليل يقيم شبهة ولو بعيدة تطعن فى صفاء أصولهم المسيحية أو تشير الى ايه صلة تربطهم بالثقافة العربية .

فاذا ما تجاوزنا ذلك الى الحديث عن أبعاد هذه المسرحية وجدنا أننا أمام عمل « كلاسيكى » عريق بلغ من الشهرة والنفاذ الى مختلف الآداب العالمية مبلغا يجعل تحليل بعض جوانبه ضرورة لا تفسد على من يريد قراءة النص لذة المفاجأة ، لأن عظمة مثل هذا العمل ليست فيما يحكيه وانما فى الطريقة التى يحكيه بها ، وهذه دائما هى قيمة الأعمال الفنية الخالدة .

فى الفصل الأول نرى الأمير « سيخسموندو » حبيسا فى برجه مقيدا بالأغلال دون أن يعرف السبب فى هذا العذاب الذى يعانيه ، وهو يطرح أسئلة كثيرة عن الذنب الذى عساه أن يكون قد اقترفه حتى يستحق هذا الحرمان الذى يوشك أن يفقد انسانيته نفسها عندما يسلب منه حريته ، فلا يجد له من ذنب الا أنه قد ولد ، وكأنه يردد قول المعرى عن هذا الذنب:

هـذا جنـاه أبى على   وما جنيت على احـد

وذلك فى مناجاة شـجية من أعذب وأشـهر ما عرف من المسرح الكلاسيكى الأوربى ، ولكن الاجابة لا تأتيه مباشرة عن هذه الأسئلة ، وان كان المشاهد يستطيع أن يرضى فضوله ويطلع على سر الموقف وحده فى غيبة البطل فى المشهد السادس من نفس الفصل ، عندما يسمع الملك « باسيليو » يشرح لأقاربه وعلية القوم فى بلاطه سبب ادانة ابنة بالحبس والنفى ، فقد تنبأ له ــ وهو عالم بالفلك والنجوم ــ أنه سيكون أكثر الملوك شؤما وأشدهم قسوة وبطشا ، وسيطأ برجليه لحية أبيه الشهباء لارغامه واذلاله ، وسيكون عهده مليئا بالدم والعنف والجرائم ، واذا كانت هذه مجرد تكهنات لا دليل على صحتها حتى الآنفان نبوءة أخرى قد تحققت بالفعل ، اذ رأت أمه فيما يرى النائم أنه سيمزق أحشاءها عند مولده ، وهذا ما حدث ، اذ ماتت وهى « تهبه لعالم النور » كما يقولون بالاسبانية ،

مما جعل أباه يبادر بالقائه فى غيابة السجن تفاديا للمصير الرهيب الذى ينتظره ، مضحيا فى سبيل ذلك بحريته وهنا نصل الى محور الصراع فى المسرحية : الحرية / القدر ·

والملك هو النموذج المأساوى القديم ، فهو يؤمن بالقدر ، الا أنه ما زالت لديه بقية ثقة فى حرية الانسان ، لهذا فان الشك لا يلبث أن يولد فى نفسه ، الشك فى عدالة تصرفه عندما حكم على ابنه بالنفى والابعاد وحرمه من حقوقه الطبيعية ، وهو يحلل فى مشهد محكم عناصر الشك على النحو المنطقى التالى :

ـ اننى كملك حكيم يحب شعبه لا أريد أن أولى أموره طاغية يستبد به ويجور عليه ويشقيه بالعذاب ·

ـ ولكى أتفادى ذلك فقد أنكرت على ابنى حقوقه الموروثة فى السلطة وأصبحت أنا الطاغية الظالم ·

ـ لهذا فان أسلم الطرق هو ترك الحرية له كى يخط مصيره بنفسه ويجرب ارادته الحرة ·

عندئذ يقرر الملك اجـراء تجربة مثيرة ، يسلم فيها ولده مقـادير الحكم ، موهما اياه أنه فى حلم عن طريق التخدير ويراقبه ، فان صلح وعدل كان بها واستحق الملك ، وان ظلم وجار أعاده الى برجه مرة أخرى تحت تأثير المخدر حتى لا ينتبه الى حقيقة ما حدث ، وحينئذ يكون قد أبرأ ذمته وأرضى ضميره ، وهو يكل الى « كلوثالدو » مربيه أن يقوم بتنفيذ الاختبار ويباشره بنفسه ·

ويتم تنفيذ التجربة فى الفصل الثانى الملىء بالحركة والأحداث ، فنرى « سيخسموندو » مبهورا أولا بمظاهر الملك والجلال ، ثم مندفعا بعد ذلك فى قسوته ونزعاته البدائية لتحطيم ما حوله · فندرك حقيقة هامة ، وهى أن الملك عنـدما حاول أن يتفادى الشر لم يزد على أن أشـعل جـذوته ، « فسيخسموندو » ضحية تربية خاطئة حرم فيها من أبسط حقوقه ، لا كوريث للعرش وانما كانسان ، وهو يستشعر الظلم الفادح الذى وقع عليه ، فيكون رد الفعل الأول عنده هو الرغبة فى الانتقام ، الانتقام من مربيه العجوز الذى تواطأ مع أبيه دون أن يقوم اعوجاج سياسته ، ثم نجده يقتل أحد الخدم بالقائه من النافذة العالية ـ فى مشهد لا نراه ـ لأنه جرؤ على معارضته ، فهو اذن يمارس سلطة مطلقة ، ويوشك أن يعتدى على فتاة راقه جمالها فى انطلاقة فطرية لغرائزه المكبوتة · وتكون النتيجة حينئذ معروفة : اعادته الى البرج مرة ثانية تحت تأثير المخدر حتى يستغرق فى النوم ، ومن أعمق الملاحظات النفسية « لكالدرون » أن يجعله يستمر فى

منامه ــ كما يتضح ذلك من الكلمات التى تتناثر منه أثناء الرقاد ــ يجعل حلمه امتدادا لحقيقته التى كان يعيشها ، ولذلك فعندما يصحو يتصور ان كل ما مر به على ما فيه من صفاء ويقين لم يكن الا حلما هو الآخر ، ومن هنا ينطلق بأسئلته الحائرة المعذبة عن الوجود وسره ، والحد الفاصل بين عالم الحقيقة وعالم الأحلام ، هذه الأسئلة والتأملات التى جعلت من مسرحية « الحياة حلم » مناط تيار فكرى امتد بعد ذلك فى كثير من الأوساط الثقافية ، وبنيت من حولها هالة فلسفية قلما توفرت لأية مسرحية أخرى فى الآداب العالمية .

ثم يأتى الفصل الثالث بحل الموقف وانتهاء الصراع فى لون من التطوير المنطقى للأحداث حتى تأخذ وجهة نظر أخرى ، والنمو النفسى للبطل حتى يتصرف بشكل مغاير ، فبعد أن علم الشعب ــ خاصة بعض عناصر الشغب والتمرد فيه بمفهوم « كالدرون » ــ بأن له أميرا شرعيا قد حرمه الملك من حقوقه ، وجلب زوجا من الأمراء الأقرباء لأسرته ، ولكنهما غريبان عن الوطن ليوليهما الملك ، يرفض قبول الوضع ، ويأتى الى «سيخسموندو» مناديا عليه ملكا بقوة السلاح ، أما هو فيتردد أولا فى تصديق ما يرى ، ثم ينتهى الى فكرة سعيدة ، وهى ، أن كل شىء فى هذا الوجود حلم ، الملك حلم ، والسلطة حلم ، والسعادة والشقاء حلم ، فمانه لا يقبل هذه الحقيقة ويحلم معهم بالملك ، لذلك لا يلبث أن يشرع الحرب ضد أبيه وينتصر عليه، ولكنه فى اللحظة الحاسمة ينتصر أيضا على نفسه ،ويكرم أباه بدلا من أن يهينه ، ويثبت بذلك أن ارادة الانسان الحر يمكن أن تغلب الأقدار نفسها ، ويظهر كثيرا من الرشد والحكمة فى سلوكه وسياسته نتيجة لافادته من التجربة الأولى .

والى جانب هذا الحدث الرئيسى وأبطاله الأول ، نجد أحداثا أخرى فرعية جانبية أهمها ما يتصل بقصة « روساورا » التى قدمت من إقليم « موسكو » بحثا عن الأمير « أستولفو » الذى كان سيتولى العرش بدلا من « سيخسموندو » ، لأنه غرر بها ثم لم يتزوجها وتركها ، وتحضر معها سيفا تركه أبوها غير الشرعى فى حوزة أمها عندما فارقها ، ويتعرف المربى العجوز « كلوثالدو » على السيف ، فهو اذن والد « روساورا » ، الا أنه يخفى ذلك ويحاول مساعدتها دون اطلاعها على الحقيقة . وقد جاءت هذه الفتاة فى رفقة شخصية أخرى طريفة ، وهى شخصية « كلارين » المهرج التى تعد من أقوى وأعمق شخصيات المسرحية ، لأنها مزيج من «الصعلوك» الذى يقوم به الظرفاء و « الفيلسوف » الذى يناقض بسخرية مواقف « سيخسموندو » ثم ينتهى بطريقة فاجعة تخلع عليه رداء الحكمة الذى طالما حاول أن يتخلص منه .

ثم نرى الأمير « أسترلفو » نموذج الأرستقراطى المنافق والفارس الشجاع معا ، والأميرة « استيريا » التى كان سيقترن بها ، وكل هؤلاء الأشخاص وما ينسجونه من أحداث صغيرة موحية هم الذين يعطون للمسرحية لحمها ودمها وجوها ، ويساعدون على بروز الحدث الرئيسى ووضوح بطله ، على النحو الذى يتحول بفضلهم من رمز تجريدى لفكرة منمقة الى نموذج انسانى فعلى ، فهو مثلا يستشعر منذ البداية حبا جارفا نحو « روساورا » لا يلبث أن يضفى عليه صبغة واقعية عندما يتسامى به من حضيض الشهوة الى أفق مثالى رائع يجعل منها منارة الهادى ، وهنا تلعب المرأة دورا شبيها بما ستلعبه بعد ذلك فى « فاوست » جوته الذى كان شديد الاعجاب بـ « كالدرون » .

والنهاية التى يضعها المؤلف الاسبانى لمسرحيته تتبع التقاليد الكلاسيكية الشائعة، فالواجب هو الذى ينتصر على الحب ، و «روساورا» تقترن « بأسترلفو » حتى ترضى عنها الهة الشرف التى لا يخالفها المؤلف وان كان هواها يمضى فى اتجاه آخر ، كما أن « سيخسموندو » يكبح فى النهاية جماح عواطفه ويقترن بالأميرة « استيريا » تعويضا لها عما فقدته ، وربما كانت هذه النهاية السعيدة التى ضمنت لمسرحية « الحياة حلم » أن تحظى برضى الجمهور هى الشىء الوحيد الذى يضعف من قيمتها كمأساة ، وان كانت طبيعة المأساة فى الأدب الاسبانى ــ كما سبق أن أشرنا ــ مفتوحة لا تلتزم بالاطار الاغريقى القديم ، وأصدق ما يصح عليها من التسمية أنها « عمل درامى له شروطه وأبعاده الخاصة ، وينبغى أن يدرس دائما على هذا الضوء » .

على أنه من الشيق هنا أن نعرض لعلاقة هذه المسرحية بميدانين هامين فى مجال الدراسات الانسانية : هما ميدانا الفلسفة وعلم النفس ، وقد كانت مشكلة خداع الحواس والتوقف أمام صحة ما تمدنا به من معلومات من أهم المشكلات الفلسفية ، خاصة التشابه بين الحلم واليقظة ، دون دليل واضح على صحة أى منهما ، وقد درست بالتحليل أهم التيارات الفلسفية فى القرن السابع عشر ، وعثر الباحثون على نقط محددة تربط بين « كالدرون » و « ديكارت » الذى عرض لمسألة التمييز بين الحلم والحقيقة ، وكيف أن خيالاتنا قد تكون أكثر تعبيرا وأشد حيوية عندما نكون نائمين ، ويحكى فى ذلك تجربة خاصة عندما لقى نفسه ذات مرة فى مكان ما ، وكان نائما فيه من قبل ، يستشعر نفس الحركات والاحساس بالحر ، دون أى اختلاف فى طبيعة الاحساس أو تردد فى التفكير ، مما يذكرنا بأبيات « كالدرون » :

رأيت نفسى مرة أخرى

كما ارى الآن بنفس الوضوح
وكان حلمـــا ..... الخ

و « ديكارت » فى كتابه « تأملات ميتافيزيقية » (١٦٤١) يتبع نفس المنهج الذى اتبعه « كالدرون » من قبله (١٦٣٤) فى بداية الفصل الثالث، عندما يجد نفسه أمام حقيقة لا يؤمن بصدقها ، فيبتدىء بتحليل موقفه حتى يعثر على ضمان أو قاعدة صلبة يبنى عليها حكمه بصحة ما يرى ، أو بأنه وهم لا يزيد عن كونه مرحلة أخرى من مراحل « الحلم » .

وهذا المنهج العقلى هو أوضـح ما يربط بين « كالدرون » وصاحب « محاضرات فى المنهج » خاصة فى « الكوجيتو » الشهير ، وان ظل من المستبعد قليلا أن يكون الفيلسوف الفرنسى قد اطلع على مسرحية «كالدرون» التى لا تلتقى الا بجزء يسير من بنائه الفلسفى الشامخ ، وأغلب الظن أن مبعث هذا التوافق هو تأثر كل منهما بالفكر اليسوعى الذى كان يزخر بكثير من هذه العناصر الدقيقة .

أما المدرسة النفسية ، ابتداء من « فرويد » و « أدلر » و « أوتورانك» فقد حاولت تأويل مسرحية « كالدرون » على ضوء عقدة « أوديب » فالملك « باسيليو » والد « سيخسموندو » يحكى الحلم الذى رأته زوجته أنه عندما يولد ابنها سيخرج على هيئة مسخ غريب مضمخ بالدماء ويكون سبب موتهـا ، وتموت الملكة فعـــلا فى نفس هـذه الظروف ، فيتسـامى حب « سيخسموندو » ناحية أمه بموتها ، ثم يتفرع عنه كرهه لأبيه الذى يظل مسيطرا عليه فى كل مراحل حياته ، ولا يتغلب عليه الا فى محاولته الأخيرة الشاقة للانتصار على نفسه ، ولو غضضنا النظر عن الجانب الجنسى فى عقدة « أوديب » ، وركزنا على ارادة السيطرة عليه ، لوجدنا فعلا أنها من أهم خواص « سيخسموندو » ، وطبقا لهذه المدرسة نفسها فان هذه الارادة يمكن تطويعها ــ كما حدث عند بطلنا ــ واخضاعها للسلطة الأبوية ، طالما أن هذه السلطة تعترف لها بمبررات سلوكها وعدالة وجودها .

ظواهر العصر الحديث

ما قبل الحـرب الأهليـــة :

كانت الحرب الأهلية التى عانت اسبانيا ضراوتها ابان العقد الرابع من هذا القرن (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩) حدا فاصلا بين مرحلتين متميزتين تماما ، لا من الناحية السياسية فقط ، وانما من وجهة النظر الفكرية والثقافية بصفة عامة ، والأدبية على وجه الخصوص ، ذلك أن هذه الحرب لم تكن مجرد اشتباك عسكرى فرضـــه الساسة ، أو أملته طبيعة المناورات بين الحكومة والمعارضة ، وانما كان ذروة فوران اجتمـاعى وغليان فكرى ، استحالت فيه المعايشة السلمية بين القوى الاشتراكية التى اتسمت بالارتجال والتطرف ، وأنصار النزعة المحافظة الذين تضافرت قواهم مع كثير من العوامل التاريخية فى الداخل والخارج لتحويل مجرى التطور لصالحهم الى حين .

والذى يعنينا هنـا أن نبرز بعض القسمات الأساسية لملامح المسرح الاسبانى فى فترة ما قبل الحرب ، حتى ندرك الجذور التى يمتد اليها مسرح اليوم والمعالم الواضحة لظواهره وتياراته ، خاصة وأن ما يعرفه القارىء عن هذه الحقبة محدود حتى الآن لا يكاد يتجاوز بعض القليل من المؤلفين ، ومنهم من تنسمنا عبقه بفضل نار السياسة التى لولا اكتواؤه بلهبها لما أصبح أسطورة مأساوية فى وجدان الفن العالمى المعاصر ، وأقصد به « جارثيا لوركا » ، فلم يكن هذا الشاب الشاحب الذى هزت نهايته الفاجعة على يد الفاشيين الضمير العالمى نبتة شيطانية فى حقل أدب مجدب ، وانما كان عودا أخضر فى شجرة يانعة باسقة أثمرت أجمل عطائها فى موسمين مفعمين بالخصب والحياة ، أولهما فى عصرها الذهبى الذى تحدثنا عنه فى القسم الأول من هذا البحث ، أما الموسم الثانى فقد بدأ مع الجيل الذى تتلمذ عليه لوركا ، والذى اتخذ من عام ١٨٩٨ ـ حيث وصل الجزر السياسى والعسكرى لاسبانيا الى مداه ـ نقطة انطلاق لمرحلة أخرى من المد الثقافى والأدبى . ومن أعلام هذا الجيل الذى سمى بجيل الثمانية والتسعين

يهمنا فى هـذا السـياق مؤلفو المسرح ، الذين تدين لهم طليعة الكتاب الحاليين ، لا فى نطاق اسبانيا وأمريكا اللاتينية فحسب ، وانما على الصعيد الأوربى والعالمى أيضا .

وهناك ظاهرة طريفة لا تخلو من دلالة فى هذا الصدد ، وهى أن كلا من الكاتبين المسرحيين اللذين توجت أعمالهما بجائزة « نوبل » الأدبية لا يعتد به فى هذه الريادة الفكرية والفنية ، فأحدهما وهو « ايتشيجاراى » (١٨٣٢ ـ ١٩١٦) قد حصل عليها سنة ١٩٠٤ ، والثانى « بينابينتى » (١٨٦٦ ـ ١٩٥٤) قد حصـل عليها أوائل العقد الثالث سنة ١٩٢٢ ، وكلاهما كان كاتبا تقليديا ليس له من فضل على الحياة الأدبية الا تثبيت دعائم المسرح المعتمد على « نجارة » محكمة ـ كما يقولون بالاسـبانية ـ دون أن يمس سلم القيم البرجوازية بأى تعديل .

أما أساتذة الطليعة فقد عاشوا غرباء ، وماتوا وهم يشعرون بأنهم ربما كانوا قد ولدوا فى غير زمانهم ، أو أنهم كانوا فى الظاهر يحاورون جمهورا أصم . وفى مقدمة هؤلاء نجد « بايى انكلان » (١٨٦٩ ـ ١٩٣٦) الكاتب الأسـطورى الذى حطم قواعـد العرف الأدبى بتجاربه الروائية الجريئة أولا ، ثم بأعماله المسرحية التى لا يزال المخرجون فى حيرة من أمرها ، لما تحتاجه من جهد عنيف بالرغم من تقدم الوسـائل المسرحية المتصلة بامكانيات العرض وأدوات الاخراج ، وبالنسـبة للرواية يكفينا مثال واحد لنعرف منه مدى عمق التحول الذى فرضه « بايى انكلان » على المفاهيـم الفنية فى عصره ، فنموذج « دون جـوان » الذى قدمه الأدب الاسبانى الى جميع الآداب العالمية يعتمد جوهريا على خصائص فاعلة فى تكوين شخصية البطل أهمها : أنه وسيم يتخذ من جماله شركا يوقع به ضحاياه من العذارى ، وثانيها أنه لا يعبأ بالدين ولا يقيم لأوامره وزنا فى سلوكه الماجن ، وثالثها نوع من الحصانة العاطفية التى تجعله بمنجنى من الاشفاق على من يرتمين فى أحضانه ، فهذه هى قواعد اللعبة ، اغراء وايقاع وعشق واستمتاع ثم هجر وبحث عن صيد جديد ، ويأتى « بايى انكلان » ليقدم لنا فى رباعيته القصصية الشهيرة البطل النقيض لكل ذلك ، فهو قبيح وكاثوليكى وعاطفى ، ولكنه بالرغم من ذلك من أقوى وأعذب وأصدق ما عرف من سلالة الدون جوان .

وفى المسرح كتب « بايى انكلان » أولا بالشـعر ، فقد كانت هذه هى اللغة التى لابد من استخدامها على خشبة المسرح ، فقدم تجارب تاريخية ذات طابع مأساوى عنيف ، ثم ما لبث أن بدأ مرحلة أخرى بالثلاثية النثرية « الكوميديا البربرية » والتى تشمل « نسر العصا » و « ذو الوجه الفضى » و « أنشودة الذئاب » ، وقد ركز فيهـا على بقايا الاقطـاع فى المجتمع الاسبانى مبرزاتنا قضاته الداخلية ، ومعلنا قدرا كبيرا من التمرد

الواضح والنقد الجاد وذلك فى اطار شكل مسرحى ناضج ، وان كان يقدم صعوبات جمة بحريته الخارقة وايقاعه اللاهث المحدث ، اذ يعتمد على لوحات خاطفة تحتاج الى سرعة سينمائية لكنه يحفر شخصياته بعمق ، ويعرض خصائصـــها بقوة ، وفى نفس هـــذا الخط مسرحيته الرهيبة « الـكلمات الالهية » التى تتابع موكبا من الشـحاذين فى رحلة الحج والضياع ، والتى يستقطب فيها شحنات انسـانية ومأسـاوية على نفس المستوى الذى نجده مثلا فى الحضيض لجوركى ٠

ثم يتبلور لديه هذا التمرد ليغدو ثورة أصيلة فى مرحلته الطليعية الحاسمة ، اذ يبتدع حينئذ قواعده الجمالية الخاصة به ، والنابعة من تجاربه الفائقة ، فى سلسلته المسرحية الأخيرة التى أطلق عليها « الشنيع المحال » والتى ترك فيها جانبا الموضوعات التاريخية والمجتمع الاقطاعى ، ليكشف عن الوجه الحقيقى القبيح المزعج والمضحك معا ، لانسان المدينة ، خاصة المدينة الاسبانية فى مطلع هذا القرن ٠ قمة هذه الحلقة « أضواء بوهيمية » تسخر بمرارة مرهفة من فساد الحياة السـياسية والفكرية ، اذ تعرض لنا مغـامرات شـاعر بوهيمى أعمى ، لا يذهب مع الناس الى « حارة القط » بمدريد ، حيث يتسلون برؤية المرايا المقعرة والمحدبة ، ولكنه يتحول هو نفسه الى مرآة ينعكس عليها عبث الحياة فى عصره الذى باهو به ، ثم يتركه فتاتا فى نهاية المطاف ٠

ولم تنجح ملكة اسـبانيا على عهده « ايزابيـلا الثانية » من قلمه اللاذع ، بل أصابها بوابل نقده ، واصـفا اياها فى أحـدى مسرحياته « بالبغلة الشبقة » التى تعبث بمصائر البلاد ، هذه الحدة الطاغية على مسرح « بايى انكلان » لم تترك لأعماله سبيلا لرؤية النور على المســارح العامة ، واستراح أهل الفن الى رأى تقليدى عنها ، وهو أنها قد وضعت للقراءة ولا تصلح للعرض ، وما زالت هذه التهمة هى التى توجه الى أعماله حتى الآن عندما لا تجرؤ المسارح على ما فيها من عرى وعنف وقيم طليعية تجريبية لا يطيقها الجمهور العادى ، ولكن الجهود التى بذلها فى العقود الأخيرة بعض الشباب المخرجين قد أثبتت أن مسرح هذا المؤلف المخيف هو الاضافة الحقيقية التى كان بوسع اسبانيا أن تقدمها الى أوربا فى مطالع هذا القرن ، وأن التذرع بأن الجمهور قاصر وغير مهيأ له لم يؤد فقط الى حرمان عامة الناس من هذه الجرعات التجريبية وانما أدى الى شـحوب صورة المسرح الاسبانى فى الأدب العالمى على غير حق ، فقد عرضت بعض أعمال « بايى انكلان » منذ سنوات فى لندن ، وخرج النقاد يشيدون بما فيها من قوة خلاقة وطاقة درامية هائلة ، لولا أنه ــ كما قالوا ــ يقلد بعض أعمال لوركا !! ، وقد فاتهم أنه كتبها بينما لا يزال لوركا طفلا فى المهد ، وأنه هو الأستاذ الحقيقى الذى تعلم لوركا على يديه فن المأساة الاجتماعية

النائرة ، ثم أثراه بعبقريته الشاعرة ٠ وهناك شخصية ثانية من كتاب ما قبل الحرب الأهلية ينبغى أن تأخذ حقها فى هذا السياق ، وهى شخصية مفكر اسبانى رائد مارس جميع الأشكال الأدبية ، القصة والمقال والمسرح ، وتميز فيها كلها بطابع شخصى أصيل ،وهو « أونامونو »(١٨٦٤ - ١٩٣٦) الذى كان بالرغم من دوره الأكاديمى الجليل ، اذ يعتبر من أعظم مدراء الجامعة العريقة « جامعة سلمنقة » من مؤسسى التيار الوجودى فى الفكر الاسبانى الحديث ، وكان نموذجا للمثقف المعذب بضميره الأدبى ووجدانه القومى معا ، كما سنعرض لطرف من ذلك عند توضيح أثره البالغ العميق فى أهم كتاب الدراما المعاصرين ٠ وقد شغلت بعض القضايا الفكرية معظم أعماله المسرحية ، ذات الطابع التجريدى ومن أهمها مشكلة ازدواج الشخصية التى بلغت أوجها فى مسرح « بيراند يللو » الايطالى ثم وجدت تعبيرا قويا عنها فى واحدة من أهم أعمال « أونامونو » وهى « الآخــر » وكذلك قضية الزعامة بين المثالية والواقع ، التى تناولها « أونامونو » فى أكثر من مسرحية موجها نقده الحاد النفاذ لمفهوم الزعامة كما يتمثل فى المجتمعات الحديثة ، مستلهما فى ذلك روح « ابسن » فى « عدو الشعب »، كما كتب صيغة جديدة لمسرحية « فيدرا الكلاسيكية » ٠

على أن أهم ما يبقى من مسرحه ، هو هذه النزعة التجريبية التى تعتمد على التخطيط البسيط العادى فى البناء الفنى ، والعمق الوجودى الزاخر فى المضمون الفكرى ، ولأنه لم يكن « نجارا » بالمفهوم التقليدى للصنعة المسرحية لم تعرض أعماله الا على المسارح الجامعية ، وان كان التيار الذى خلقه بكل كتاباته من روايات ومسرح ومقالات قد جعلت منه أستاذا غير منازع للجيل الحالى من المثقفين فى اسبانيا ٠

ولم يكن لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦) ينتمى الى جيل الثمانية والتسعين الا بمولده ، ولكنه انضم اليهم فى رحلة الوداع ، عندما وضعت الحرب حدا لتجاربه الواعدة ، وشاعريته المتألقة ، وروحه المأساوى الأصيل ، وليس لى فى هذه السطور الموجزة أن أتعرض لأعماله بالتفصيل ، فهو يوشك أن يكون الكاتب الوحيد الذى حظى بالتعريف المسهب لدى القارىء العربى عندما ترجمت مسرحياته وعرضت على خشبات المسرح فى الستينيات ، وكتبت لها المقدمات والدراسات ، وكان ذلك تأثرا بما شــــاع عنه فى الآداب الأوروبية الأخرى أولا ، ثم مقاربة مباشرة عن الاسبانية ثانيا ، ولــــكن يكفينى فى هذا السياق أن أشير الى أن النشاط المسرحى الذى استغرق عليه جميع حواسه فى سنواته الأخيرة لم يكن هو « الحب الأول » له فى دنيا الفن ، وانما سبقته هواية الموسيقى درسا وتأليفا ، ومن هنا كان اعجابه الشديد بموسـيقار اسـبانيا « مانويل دى فايا » ، ثم تجاربه التشكيلية التى نجد كثيرا من معالمها فى الرسوم التى احتفظ بهـا فى

أعماله الكاملة ، ومن أبرز مظاهرها أيضا صداقته الوطيدة والمشكلة معا للعبقرى الشاذ « سالفادور دالى » وعلاقته العائلية به ، وقد صبت هذه الطاقة الابداعية الموسيقية والتشكيلية فى شعره الغنائى فأدت الى اكتشافاته الجمالية فى القصائد السيريالية من ناحية ، والى خلقه لعالم « الغجر » الشعرى واعادة بناء مكوناته الفطرية والفنية من ناحية أخرى ، من هنا أعتقد أنه لابد من اعادة دراسة مفاتيحه الموسيقية والتشكيلية لمعرفة مدى كثافة رموزه الشعرية ودلالة شخصياته الدرامية ، ثم يأتى بعد ذلك ارتباطه بغرناطة « عروس الأندلس — بعبقها العربى وحمرائها الخالدة وأساطيرها المحببة ، وغجرها الرحالين ، والارتباط بالأرض من أهم محاور لوركا الدرامية وأغزرها دلالة ، خاصة عندما يصبح الانسان نباتا من صنع هذه الأرض يتحرق شوقا الى التحرير من قيودها العتاية واطارها الصارم فى لهفته للحب والخصوبة والانطلاق ، كما تتمثل فى أعماله الدرامية الكبرى مث « يرما » و « عرس الدم » و « بيت برناردا ألبا » ، على أن أروع أعماله حقيقة هو ما لم يتخط مرحلة التخطيط ، ما شرع فيه ولم يتمه ، الثلاثية المأساوية التى كان بصدد وضعها عن المشكلة الاجتماعية ، بعد أن أتم الدورة التراجيدية المرتبطة بالأرض ، ولكن القدر لم يمهله حتى يقدم كل عطائه ، وتداخلت العوامل الشخصية المرتبطة بحقد الأتراب وحسد بعض الصحاب من صغار الكتاب ، مع العوامل الموضوعية المتصلة بانتشار روح الجهل البوليسى والعنف الفاشى والفوضى السياسية فى بداية الحرب الأهلية لتحرم عالم الفن والأدب من أنضر العبقريات التى تفتحت فى القرن العشرين ، وان كانت جملة القصائد وحفنة المسرحيات التى تركها زودت هذا العصر الذهبى الثانى للأدب الاسبانى بدفقة من شبابه انتزعته من النطاق الاقليمى وارتفعت به الى ذرا الآداب العالمية .

مسرح الهروب :

أصبح الطابع الغالب على المسرح الاسبانى بعد الحرب الأهلية وطيلة العقد الخامس من هذا القرن هو الهروب بشقيه المادى والمعنوى ، أما الهروب المادى فقد تمثل فى هجرة بقايا الكتاب الواعين بمسئولياتهم الأدبية الى أمريكا اللاتينية ، بعيدا عن ضجيج الطبول التى أعلنتها جهالة الجيوش المنتصرة ، ونذكر من أهم هؤلاء المهاجرين اثنين على وجه التحديد ، هما « أليخاندرو كاسونا » و « ماكس أوب » .

أما الأول فيهمنا فى هذا المقام أن نشير الى التيار الانسانى الدافق الذى تزخر به أعماله ، والى الصراع « الأيديولوجى » الذى اختتم به حياته ، وذلك أنه منذ أن كتب «كاسونا» عام ١٩٣٥ «صديقتنا ناتاتشا» ،

وتدم فيها تجربة حية ، تعتمد على لون من الاشتراكية التربوية وهو يدرج عادة ضمن كتاب اليسار ، الا أن أول عمل لمع به اسمه فى عالم الأدب وأجيز عليه من الدولة هو « الحورية الهاربة » كان يحمل حتى فى عنوانه بذور نزعة أخرى تتلفع بالشعر وتحتمى بالمثالية · وان لم تنجح فى اخفاء حقيقتها الواضحة وهى أنها هاربة تضرب فى متاهات غيبية ، تتلاشى فيها الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع ، وتحتل مركز الثقل منها مشكلات ذات طابع ميتا فيزيقى تتعلق بالخير والشر والموت والحياة ، وهى نزعة عميقة الأصالة فى الأدب الاسبانى ، ولا يمكن تجاهل ما فيها من ثراء انسانى يضيف الى الواقع الملموس رؤى النفس الحية ومشاهد الضمير الداخلية ، الا أن الظروف التى كتب فيها « كاسونا » أعماله هذه كانت تدعو الى نوع من الالتزام بقضايا مجتمع منتكس قد اجهضت فيه طلائع الارهاصات الثورية ، بيد أنه ترك وطنه يلعق جراحه وأخذ يدور حول بعض التجريدات مثل اغراء الشيطان العنيف فى « مركب بلا صياد » والموت وعذوبته الشعرية وحكمة الأقدار التى تذكرنا بمثلنا الشـــهير « لو اطلعتم على الغيب لرضيتم بالواقع » فى مسرحية « سيدة الفجر » ، والخيانات الزوجية المبتذلة على النمط البرجوازى التقليدى فى « ثلاث زوجات كاملات » ، الا أن اقامته فى المهجر كالأنبياء الذين لا كرامة لهم فى أوطانهم ، وذيوع صيته فى الأوساط الأدبية العالمية ، قد عقد حوله هالة من التقدير الخاص فى اسبانيا حتى بين مثقفى اليسار ، الذين سرعان ما أعلنوا خيبة أملهم عند عودته الى وطنه حتى وفاته عام ١٩٦٥ ، لا لأنهم أخذوا عليه مهادنته للنظام القائم حينئذ ، فهم أنفسهم كانوا يعيشون فى ظله ، وانما لسبب آخر أخطر من ذلك ، وهو أنهم تبينوا ــ على حين غرة ــ وكأن الظروف قد ألهتهم عن هذه الحقيقة ، أنه بحكم طبيعة مسرحه الهروبى الذى يخلو من كل التزام بالقضايا الجوهرية فى التقدم القومى والانسانى معا يشارك كتاب اليمين فى تزييف الوعى التاريخى ولا يؤدى دوره النضالى بالكلمة كما كانوا يتوهمون وأن التماس بعض التفسيرات السياسية والاجتماعية لأعماله هو قسرها على غير ما تبوح به ، ولم يفلح النجاح الشعبى الذى أحرزته بعض أعماله عندما عرضت على مســـارح العاصمة الاسبانية أن يمحو من حلقه مرارة صراعه مع الشباب التقدميين الطليعيين ، مما حداه الى اتخاذ موقف ذى دلالة عميقة فى آخر أيامه ، عنـدما أراد أن ينضم الى قافلة الكتاب الملتزمين ، فاستلهم خط المسرح التاريخى النقدى الذى كان قد تقدم فيه بثقة واقتدار أحد هؤلاء الشباب وهو « بويرو بابيخ » والذى سنفرد له صفحات طوال ، استلهم « كاسونا » هذا الخط وكتب مسرحيته « الفارس ذو المهماز الذهبى » ولكنه كان قد بنى تاريخه ومجده على لون آخر من المسرح الشـعبى اللاواقعى ، فلـم يستطيع أن يحفر بعمق فى هذا الاتجاه الجديد ·

الا أنه بوسعنا أن نثبت لكاسونا توفيقه التام فى أمرين : أحدهما يتصل بهذه المهارة الفنية التى تتسم بها أعماله من حيث « التكنيك » المسرحي ، والتى تشهد بأستاذيته فى بناء الدراما ، وتجعل من أعماله دروسا ممتازة فى هذه الصنعة عندما نحاول تحليل تركيبهـا ، ودراسة اجراءاته الفنية المستخدمة فيها ، أما الأمر الثانى فهو قدرته على تمثل بيئته الأصلية فى شمال اسبانيا ، وهى اقليم « أستورياس » بكل عبقه وخصائصـه ، بحيث نتنسم من أعماله عبير الطبيعة الناس ورائحتهم فيها ، وننفذ الى ما هو أعمق من ذلك ، وهو طبيعتهم الصلبة الصابرة ، ومسرحية « الأشجار تموت واقفة » من أقوى ما يكشف عن هذه الصلابة التى تدعو الى الاعجاب والتعاطف ٠

أما الكاتب الثانى من هؤلاء الهاربين الى المهجر فهو « ماكس أوب »، وهو يعتبر حالة فريدة فى تاريخ الأدب الاسبانى المعاصر ، فقد ولد فى فرنسا (١٩٠٣) وتربى فى « بلنسـية » ، وقدم باكـورة أعماله فى مدريد ، ثم فاجأته الحرب الأهلية فلجأ الى المكسـيك حتى أقام فيها ، ومارس الكتابة القصصية حتى بعد أن عثر على صيغته الفنية المفضلة ، وهى المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التى تتوافق بطبيعة بنائها المركز المدور مع أفكاره المحدودة النافذة كأنها طلقات الرصاص ، ولكنها طلقات معبأة بأقوى شحنة سياسية يمكن للأدب أن يتحملها ، ويكفى أن نستعرض بسرعة الحلقات التى قسم أعماله اليها فى مؤلفاته الكاملة التى ظلت فترة طويلة ممنوعة التداول فى اسبانيا ، لنرى مدى احتراقه بنار الالتزام المباشر الذى يجعل من أعماله وثائق دامغة لعصره كما نرى فيها أن نطاق همومه قد اتسع ليشمل ــ بالاضافة الى مشكلته القومية ــ المسألة الأوربية والعالمية باكملها ، من أواخر مسرحياته « صورة الجنرال النصفية وهو ملتفت الى اليسار » وهى نقد حاد لموقف الجيل الحالى كله من حروب الفيتنام ، وأهم هذه الحلقات هى مسرح الظروف الذى يشمل ثمانية أعمال تتناول كلها مأساة الحرب الأهلية والمنفيين ، ومسرح اسبانيا فى عهد « فرانكو » ، ومسرح العودة ، ولم يعد « ماكس » الا زائرا عابرا منذ سنين ، هذا الى جانب أعماله الهامة الأخرى مما يسميه « المسرح الأكبر » ٠

وقد كانت النتيجة التى ترتبت على هذا الموقف الذى يجعل من الأدب سلاحا سياسيا مباشرا أن اتسعت الهوة بينه وبين جمهوره ، وتفاقم الوضع فيما يتصل بامكانياته للعرض والنشر ، وأصبح مسرح أقلية ، لا بما يتضمنه من قيم طليعية أو بما يعتمد عليه من صيغ تجريبية فقط ، ولكن بما يعبر عنه من روح موتور يستنفد كثيرا من طاقته فى مسارب الرفض والادانة ، بل والحقد الطبقى أيضا ٠

أما الجناح الثانى من هؤلاء الكتاب الهاربين ، فهم الذين رضوا بحياة

الدعة والاستقرار والاطمئنان الى الأوضاع التى كانت قائمة فى اسبانيا ، وهم وان لم يهجروا وطنهم ماديا فقد هجروا مسئولياتهم تجاه مشكلاته وقضاياه ، وربما لم يكن هـذا الموقف مقصودا ولا متعمدا ، وانما كان نتيجة للروح السلبى الذى لا يقوى على المقاومة ، ولا يطيق التحدى ، وانما يؤثر الخلود الى الرضا والاستكانة ، ويمكننا أن نميز بين هؤلاء تيارين مختلفين غاية الاختلاف ، وان كانا يصبان فى منبع واحد فى نهاية الأمر ، أحدهما يتألف من كتاب « الكوميديا » ممن يغطى الألم بالابتسام ، ويدارى الصراخ بالقهقهة ، وكلمـا ازداد عرق المرارة فى أعماله كلمـا ابتعد عن الاطار الوردى الذى يقر به من النجـاح ، ويضله بجمهور مخدر الحس يريد أن ينسى جراحه حتى تندمل ، مستغرقا فى ديمومه الفكاهة التى قد ترق وتصفو حتى تصل رغما عنه الى البكاء ، ولعل أصدق هؤلاء الكتاب حسا هو « ميجل ميورا » ذلك المؤلف العذب الذى كتب فى الثلاثينات « ثلاث قبعات من الطراز الكوبى » فرفضها المسئولون عن المسارح لغرابة فكاهتها وجرأة روحها الأخلاقى ، ولشىء آخر لم يتبينوه حينئذ ، ثم عرضت بعد ذلك بعشرين عاما فأخذوا يضربون كفا على كف ، لأنها لم تكن الا ارهاصا بمسرح اللا معقول ، ودخولا اليه من باب المهزلة ، كما كتب بعد ذلك جملة من « الكوميديات » التى كانت بالنسبة للجمهور بمثابة الكهف السحرى الذى يعثرون فيه على أوهامهم المفقودة وخيالهم المضغوط وأفراحهم المجهضة ، والذى قام بدور أساسى فى الوصول الى هذا الهدف الذى كان مقياس النجاح فى اسبانيا ابان حكم « فرانكو » الطويل وهو نسيان الواقع والتسامى عليه ، وسوف نفرد لمسرح « ميورا » فصلا خاصا به بعد أن نقنت هذه المسرحية الرائدة الى العربية ٠

ثم تأتى بعد ذلك طبقة كتاب اليمين ، ممن تقوم مصـالحهم المباشرة على الدفاع عن التقاليد الثابتة ، وممارسة لون من الوصاية الاجتمـاعية تتكىء حنيا على الدين ، وحينا آخر على العرف والمواصنعات ، وربما كان أكبر ممثل لهذه الطبقة هو « خوسيه ماريا بيمان » الذى كان بالرغم من قدراته الفنية المتواصنعة يتربع على « عرش » الأدب الاسبانى المعاصر ، وهو نموذج للأديب التقليدى الذى ينظم الشعر ، ويلهج بدراسة العصور الكلاسيكية بروح البنوة لها والدفاع عن تقاليدها وقيمها ، ولو أخذنا احدى مسرحياته الأخيرة « ثلاثة شهود » مقياسا لأصالته ، لرأينا فيه هذا الترقيع التقليدى بين صيغ تقدمية تطمح الى تقديم تجارب طليعية فى الشـكل ، لا تقوم على قاعدة من رؤية نافذة ، فتفضح افلاسها عندما تلجأ الى تملق الشعور الدينى لدى الجمهور وتثير السـخرية بمحاولاتها بعث صراعات تقليدية بالية ، مثل الصدام بين المواضعات الاجتماعية والروح الفردية ، ثم تقدم حلولا رومانتيكية تحاول أن تكسب طابع الجـلال بالضـغط على نغمات كهنوتية مستهلكة ٠

تكوينه الشخصى الدرامى :

ولما كان هذا هو حال المسرح اليمينى فى اسبانيا فى النصف الثانى من هذا القرن فان الحياة الثقافية كانت تتحرق شوقا الى مؤلف جديد ، قد تجاوز طوفان الحرب الأهلية ، ونجا منه بحياته وضميره معا ، لم يهرب الى مهجر ينعم فيه براحة الجسد فى ظلال أمن غريب عن قومه ، أوسعادة لا يقتسمها مع أهله ، كما أنه لم يهرب من مسئولياته كذلك غارقا فى لذاته السلبية ، أو مستغرقا فى سبات الاستلاب ، هذا المؤلف دق خشبة المسرح سنة ١٩٤٩ بمسرحيته التى اعتبرت بداية عهـد جـديد فى تاريخ الأدب الاسبانى وهى « قصة سلم » ، ولكن لنتتبعه أولا من الدرجة الأولى : ولد « أنطونيو بويرو باييخو » فى مدينة صغيرة تبعد عن مدريد بخمسين كيلو متر تقريبا ، وتسمى بالاسبانية « جواد الخارا » وهو اسم محرف عن الأصل العربى « وادى الحجارة » ـ وذلك فى ٢٩ من سبتمبر عام ١٩١٦ ومنذ طفولته المبكرة كان المسرح هو لعبته المفضلة ، فكم عبث مع رفاق صباه ببناء مسارح من الصناديق الخشبية وصنع ممثلين من الورق المقوى دون أن يدرى أنه يخط بذلك ملامح مستقبله فى هذا العالم الفنى الساحر ، وكان أبوه مهندسا يعمل فى القوات المسلحة ، الا أنه كان يتمتع بحس مرهف يتعشق الرسم ويهوى المسرح ، فنشأ مؤلفنا يحبو بين مجلدات الفن ومؤلفات الأدب ، وكان أبوه هو معلمه الأول فسرعان ما دربه على القراءة ، ثم أخذ يطوف به فى معالم الثقافة المتنوعة عندما شب عن الطوق ، ولم يكن غريبا على هذا الصبى كما يروى هو نفسه أن يسمع أباه وهو يتحدث مثلا عن النسبية أو عن الزمن كبعد رابع مما بعث فيه فضولا قويا وشوقا مبكرا الى اكتشاف كنه الوجود والتغلغل فى باطن أسرار الكون ، وقد حداه هذا الفضول الى قراءة كثير من الكتب العلمية فى الطبيعة وغيرها ، مما يفسر ظاهرة هامة سنجدها فى مسرحه بعد ذلك ، وهى تعشقه لهذا النوع من

المؤلفات الأدبية التى تعتمد على الخيال العلمى ، وترتكز على المكتشفات الحديثة ، بل وتسبقها فى بعض الأحيان ، ولنأخذ نموذجا لذلك مسرحيتين من انتاجه الناضج وهما « الكوة » التى تعتمد على فكرة طريفة وجريئة فى خيالها العلمى ، فهى عبارة عن تجربة يجريها رجال المستقبل بعد عصرنا بعدة قرون لاعادة بناء أحداث تمت فى الماضى البعيد بالنسبة لهم ، وهو هذا القرن العشرون ، ملتقطين من الفضاء بذبذبات خاصة صور هذه الأحداث كما جرت بالضبط ، على اعتبار أن هذا الفضاء مخزن يضم بين جنباته كل أسرار الوجود ، دون أن تضيع منها ذرة ، أما التجربة الثانية فهى كتابة الذى وصنعه للأوبرا وهو « أسطورة » الذى نجده مشحونا برموز انسانية مكثفة ودلالة اجتماعية عميقة وان كان يستخدم فى اطار فنى محكم طاقة هائلة من الخيال العلمى المتصل بدنيا الفضاء وأسراره كما سنعرض له بعد قليل ٠

وتعود الى حياة « بويرو باييخو » بعد أن وضعنا أيدينا على هذا العامل الأول فى مكوناته الفنية ، فنجده يلتحق عقب اتمام دراسته الثانوية عام ١٩٣٤ بالمعهد العالى للفنون الجميلة فى مدريد ، وهو « أكاديمية سان فرناندو » ليدرس الرسم اشباعا لهوايته واستعدادا لمستقبل مهنى متناغم مع امكانياته الشخصية ولكن الحرب الأهلية التى نشبت بعد ذلك بعامين قطعت عليه دراسته عندما أصابت كل مظاهر الحياة فى اسبانيا بالشلل التام ، ومن يومها لم يعد مؤلفنا الى استئناف دراسة منتظمة من أى نوع ، اذ أنه انضم لصفوف القوات الجمهورية وحارب معها طيلة السنوات الثلاث ، مما انتهى به الى أن يحكم عليه بالاعدام بتهمة « الانضمام الى حركة التمرد » ، وظل ثمانية شهور يتوقع كل صباح أن ينادى عليه ليأخذ مكانه تحت المقصلة ، الا أن حكمه قد خفف ضمن عمليات العفو والاسترضاء الجماعية الى السجن الذى ظل فيه حتى عام ١٩٤٦ ، وحاول بعد خروجه أن يبنى حياته من جديد ، متخذا من الرسم وسيلة لكسب القوت ، الا أنه لم يلبث حتى تحول الى ممارسة فن الكلمة بدلا من الفرشاة التى عجزت فى يده عن التعبير عن كل ما يعتمل فى نفسه من أفكار وأحاسيس ، وما يرهق ضميره ووعيه من مسئولية اجتماعية وأدبية ، وعندئذ اكتشف المسرح كوعاء يستطيع أن يصب فيه همومه وأشواقه ، وأن يعبر من خلاله عما التزم به من قضايا انسانية واجتماعية وقومية ، الا أن هذا الوعاء على كثافته كان لابد له أن يشف عن هذين العاملين اللذين أجملناهما فى حياته واصطبغ بهما كل انتاجه : وهما الرسم والحرب ، أما الرسم فقد ترك بصماته على كاتبنا فى طبيعة بنائه الفنى فى مسرحياته وما تزخر به من عناصر تشكيلية ، ويمكننا تتبع ملامحها ابتداء من وصفه المستفيض للمناظر بطريقة توحى بأنه يبنى خشبة المسرح بازميل نحات ، أو يحدد ملامحها بريشة رسام ، وأقرب شاهد على ذلك هو الوصف المطول

الذى يضعه لمناظر المسرحية التى كتب هذا الفصل أساسا مقدمة لها وهى « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » ، الى ما يترسب فى أعماله من معارف فنية لا تتاح لكل الناس ، تنم عن مدى عمق توظيفه للألوان ، وأصالة ادراكه للخطوط ، ووعيه بما هو أدق من ذلك وهو طبيعة لحظات الخلق وتكنيك الرسم عند الفنان التشكيلى .

ففى مسرحيته «الوصيفات» ــ على اسم أشهر لوحات الرسام الاسبانى العظيم « بيلاثكيث » التى تعتبر « جيوكوندا » متحف البرادو فى مدريد ــ يقدم لنا « بويرو » فى طيات الحوار حفنة من اللفتات الذكية عن التكوين الضوئى فى اللوحات ، والرؤية الجديدة فى الألوان والظلال لا يمكن أن تتيسر لغير رسام محترف ، ولكنه يذهب الى ما هو أبعد من ذلك فى مسرحيته الأخرى « حلم العقل » التى تتناول المرحلة الأخيرة من حياة رسام اسبانيا الأكبر « جويا » ، اذ يدخل عددا من لوحاته ــ عن طريق صورها التى تعرض على الحائط ــ فى صميم النسيج الدرامى ، ويجعلها جزءا من الأحداث تتقدم بها فى مجال التوتر الموضوعى ، وتعبر عن أدق لحظات القلق والتأزم عند الفنان كما سنعرض له فيما بعد ، وعندما نتتبع كذلك رموزه الضوئية ودلالة النور عنده ، ثم دور المكان والمسطحات فى مسرحه نجد التزاوج الأصيل بين القيم التشكيلية فى البناء والروح والأداء .

وفيما يتعلق بالعامل الأخر وهو الحرب ونهايتها الفاجعة الخاسرة بالنسبة له ولجيله ، ثم ما أعقبها من مواجهة احتمال الاعدام كل صباح طيلة ثمانية شهور ، والسجن طيلة سبع سنين ، كل هذا دمغ قلب « بويرو » بعمق الشروط التى يجب أن تتوفر لمؤلفاته حتى تحقق الصدق الوجودى والفنى معا ، ووقع على مكانه الصحيح عندما أخذ على عاتقه مهمة طموحة وصعبة ، وهى تجديد المأساة واخضاعها لظروف العصر ، وقد كتب بنفسه عشرات المقالات فى هذا الموضوع مستوفيا جوانبه التاريخية والفنية والاجتماعية ، ثم أجمل خلاصة نظريته عن المأساة الحديثة فى دائرة معارف المسرح التى نشرت فى اسبانيا سنة ١٩٥٨ ، الا أن أصدق مرآة لهذا الروح المأساوى الأصيل ستظل هى أعماله الدرامية التى تعكس شعوره الناجز بالحياة واحساسه الطاغى بقيمتها ، على ما يمتزج بذلك من تشاؤم حذر تكسر حدته دائما نبرة من الأمل الرشيد الذى لا يستهين بالمصير ، وان كان يؤمن بامكانية تحويله ، ولا يفرح بالحياة وان كان لا يعتريه البأس من اصلاحها . وكم كتب « بويرو » من دراسات يشرح فيها طبيعة هذه « المأساة المفعمة بالأمل » على ما فى ذلك من تناقض ظاهرى ، ولعل تطور الحياة الاسبانية فى العقدين الأخيرين ، وسلاسة التحول الديموقراطى العظيم الذى شهدته ، وبروز القوى الاجتماعية الحقيقية بزعاماتها الشابة لترتفع الى مصاف أكبر الدول الأوروبية المتحضرة ، واستردادها لجميع

مظاهر حرياتها السياسية والاجتماعية ، لعل كل ذلك بمثابة الشهادة التاريخية لصدق تفاؤل مؤلفنا ونجاحه - هو وأمثاله - فى صياغة مستقبل مشرق مفعم بالأمل وسط العذاب ، وبالرجاء فى تجاوز والماضى ومآسيه .

وقد توفر كاتبنا - بعد أن نبذ الرسم - على التأليف المسرحى ، يعطيه كل وقته وطاقته ، ويعيش مما تدره عليه أعماله دون أن يشغل نفسه بأى عمل آخر أو يتولى أية وظيفة ، وهو وان كان مقلا فى نتاجه الذى لا يتجاوز بضعة وعشرين مسرحية ، ترجم عدد منها الى معظم اللغات الحية ، وكتبت عنه كثير من الرسائل الجامعية فى أوربا وأمريكا ، بل والعالم العربى أيضا ، فقد استطاع أن يفرض شخصيته الفنية على جميع الأوساط الثقافية فى اسبانيا وخارجها ، حتى اضطرت السلطات الرسمية الى الاعتراف به فى عهد فرانكو - على عدائه للنظام الحاكم - كواحد من أهم كتاب المسرح المعاصر ، وسمحت باختيـاره عضوا فى المجمع الملكى بالرغم من أنه معروف برأى واضح فى الملكية عبر عنه بقوة كما سنرى فى مسرحية «حلم العقل» ، ولكنه يلتزم دائما بموقف حكيم فى أمور السياسة، اذ يركز على الأسس الفلسفية والتاريخية للأنظمة ، ويعتـدل فى نقده وادانته للجوانب السلبية منها ، بمنظور انسانى وجدلى عميق ، ويرى على وجه الخصوص أن التطرف خسارة للقضية التى دافع عنها دائما ، وهى الحريات الخاصة والعامة ، وأن بوسع الفنان أن يقدم حلولا فكرية وأدبية دون أن يعلن الحرب الصريحة على جميع شرائح المجتمع الذى يعيش فيه ، حتى لا ينسف جسوره معه .

وبالرغم من ذلك فلم تكن علاقته المتوترة بالسلطة هى دائما هينة ولا متسقة فبينما كانوا يقدرون له شرف أهدافه المعارضة ، ونبل أدواته الأدبية ، وعظمة قيمته المسرحية ، فلا يضيقون عليه الخناق فى الحصول على الكثير من الجوائز المحلية ، وان كانوا لا يملكون شيئا من أمر الجوائز الدولية التى تعطى كثيرا له ، فقد عملوا على حجب بعض أعماله من العرض ، حتى أن المسرحية التى كتب هذا الفصل مقـدمة لها « القصـة المزدوجة للدكتور بالمى » ظلت ممنوعة فى اسبانيا حتى زوال عهد فرانكو بالرغم من أنها عرضت على المسـارح الأوربية والأمريكية وترجمت الى اللغـات المختلفة ، وقد تغير الأمر بالنسبة له فى عصر الديموقراطية ، فاعترف له الجميع بالسيادة وصـدق الرؤية وصواب الهدف ، وأصبحت عروضـه الفنية أعيادا قومية أدبية ينتظرها الجمهور ، ويترقبها الدارسون ، لما تتميز به من اتقـان فنى محـكم ، وقدرة مذهلة على التوصـيف الدرامى للاشكاليات التاريخية والاجتماعية ، ومهارة بالغة فى تقطير عناصر الرؤية التى تبلور الخطوط الجوهرية لما يضطرب به الوعى السياسى والفكرى للأغلبية العظمى من جمهوره ، حتى أصبح بحق من أكبر المؤلفين الدراميين

فى أوربا فى العصر الحديث ، وأخذ النقاد يعتدون به كظاهرة فريدة لقمة أدبية معاصرة لم تهاجر الى باريس تكتسب ألق المجد ، ولم تتخل عن مسئوليتها التاريخية كى ترضى أصحاب النزعات الطليعية ، وان لم تكف عن التجريب والتمثل الصحيح لمعطيات التجديد .

خـواص مسـرحه :

وتبدأ الحلقة الأولى بمسرحيته الشهيرة « تاريخ سلم » التى نالت جائزة « لوبى دى بيجا » ، وعرضت على المسرح القومى فلفيت من تقدير الجمهور واعجاب النقاد ما جعل هذا المسرح يؤجل لأول مرة فى تاريخه عرض مسرحية « دون خوان تنور يو » التى يقدمها فى شهر نوفمبر من كل عام ، والتى تعتبر من أهم الطقوس الأدبية والمسرحيه فى اسبانيا خلال هذا القرن ، ويرجع نجاح « تاريخ سلم » الى أنها أول مسرحية بعد الحرب الأهلية تمثل اتجاه الواقعية الجديدة ، وتعرض بشجاعه وقوة درامية المشاكل الطبقية المتأزمة ، ملتزمة بموقف نقدى خاص من حركة المجتمع الاسبانى فى منتصف القرن ، ورؤية مستقبلية ناضجة ، لا تغتر بأمل ساذج ، وان كانت لا تغفل خطورة حالات الاستلاب التى كان يرزح تحت عبئها انسان العصر الحديث ، وجاءت بعد هذا بعدة سنوات مسرحية « اليوم عيد » (١٩٥٦) لتمس بضعة من مواجع المجتمع الاسبانى الذى ما زال ينشد العدالة ويبحث عن طريق الخلاص ، وهى تدور حول ظاهرة شائعة فيه ، هى اعتماد الطبقات الفقيرة على أحلام الثراء التى تتيحها معجزات « اليانصيب » كآخر أمل تبقى لهم لتجاوز حالات القهر والضغوط الاجتماعية ، بعد أن كان العمل المشروع لتطوير النظم الاقتصادية والأبنية الاجتماعية يلتبس بالنزعة الفوضوية التخريبية التى تسىء دائما الى الحركة الثورية . على أن مسرحية « اليوم عيد » الى جانب هذا تقدم لنا نموذجا انسانيا واحدا على الأقل من أصدق وأجمل ما نطالعه فى الأدب الاسبانى، وهو هذا الشخص الذى يصدق عليه المثل العربى : « سبع صنائع والبخت ضائع » الذى لا يستطيع أن يحقق مواهبه المبدعة فى ظل نظام اجتماعى محبط فى مجال الابتكارات الخلاقة الكبيرة ، فيستنفدها فى انتاج لعب صغيرة يبيعها لمن يتاجر بها فى الأسواق والموالد ، ويستحيل التراب فى يديه الى مسحوق يفيد فى كل شىء ، وهو الى جانب ذلك عامر القلب ، خصب الانسانية ، عظيم الايثار ، يحيل المواجع التى تحيط به الى مهرجان حقيقى للمحبة والتعاطف مع الناس . وعلى نفس هذا الخط التوثيقى تأتى مسرحية « الكوة » (١٩٦٧) التى أشرنا اليها من قبل ، وهى تمس بوضوح لأول مرة أزمة الضمير التى طالت لدى من انتصروا فى الحرب الأهلية ، وأزمة الوجود التى سحقت من هزموا فيها ، تحكى لنا تاريخ أسرة ــ تعتبر نموذجا لعشرات الآلاف من الأسر فى اسبانيا ــ وقفت ذات ليلة على رصيف

السكة الحديدية تنتظر القطار الذى يقلها الى العاصمة بعد انتهاء الحرب ، هذا القطار الذى لا يتمكن من ركوبه سوى الولد الأكبر للأسرة وهو يحمل معه زادها ويترك البقية يلهثون على الرصيف ، فتموت منهم الطفلة الصغيرة جوعا ، ويختل عقل الأب جنونا ، ولا تدور الأحداث الا بعد هذا بعشرين سنة ، عندما نرى نفس هذه الأسرة تسكن « بدروم » أحد المنازل ، وتترقب من خلال كوة على سطح الأرض أقدام العابرين كأنها أمام شاشة صغيرة بينما يجمع الأب المعتوه قصاصات الصور من مختلف الصحف والمجلات ، ولا يفتأ يسأل عن ماهية أصحابها ، ثم يشتد الصراع بين الابن « الناجح » الذى ركب القطار ، ووصل فى المجتمع الى مكانة مرموقة بفضل استغلاله وقدراته الوصولية ، وبين أخيه المثقف الذى رفض هذه الوسائل ، وآثر عليها حيـاة بائسة ولكنهـا شريفة ، ثم تتداخل فى ذلك عوامل عاطفية وانسانية تصل الى ذروتها فى شخصية الأب الذاهل الذى يتعاظم قدره حتى يمثل فى نهاية المسرحية قوة العدالة الالهية ، ويتم على يديه الانتقام ، كل هذا يعرضه المؤلف « بتكنيك » تقدمى تجريبى ، يجعل من هذه المسرحية واحدة من أقوى ما شهده المسرح الاسبانى المعاصر ، وأكثرها دلالة وامتلاء وتعبيرا عن الانسان الحديث ، وتدور فى هذه الحلقة أيضا مسرحية « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » (١٩٦٨) التى عرضت على مسارح القاهرة بعنوان « دماء على ملابس السهرة » وسنعود اليها بشىء من التفصيل فيما بعد ٠

واذا كانت هناك قيمة أساسية ينشدها المؤلف فى هذه المجموعة ويلتزم بها ، فهى التركيز على الحريات الشخصية والعدالة الاجتماعية باعتبارهما من أنبل ما ينبغى الحرص عليه من خلال التجربة الانسانية العريضة ، وهو اذ يصل الى هذه النتيجة عبر رحلة شاقة يجوس فيها خلال الواقع التاريخى المرتبط بزمان ومكان محددين لا يتسم لهذا بنزعة محلية ضيقة ، وانما ينفتح على آفاق عالمية بفضل الصدق الذى يعبر به ٠ والخير الذى يهدف اليه ، وبفضل شىء آخر يفوق ذلك فى الأهمية ، وهو محاولته الدائبة فى البحث عن قيم جمالية جديدة ، من خلال تجاربه الفنية التى تجعل من كل مسرحية كشفا عن وسائل جديدة فى فن المسرح واضافة حقيقية لميدانه٠

أما الحلقة الثانية التى تدور فى الاطار التاريخى فهى تبحث عن جذور هذا الوضع الراهن فى لظروف العصيبة التى مر بها الشعب الاسبانى خلال تمزقاته التاريخية ، وقد اختار ثلاث شخصيات أساسية جعلها محور هذه الأعمال « الماركيز دى اسكيلاتشى » الوزير الايطالى الطموح الذى حمل لواء الاصلاح والتنوير فى عصر النهضة ، بطل مسرحية «حالم من أجل الشعب» (١٩٥٨) والذى أخفق فى مهمته بسبب تآمر الأرستقراطية عليه ، وجهل الشعب بأهدافه ، اذ أنه كان يتبنى سياسة خاطئة شعارها مصلحة الشعب ولو بدون هذا الشعب ، مما جعله يتحول الى حاكم مطلق يقاومه الناس ، حتى عنـدما يشرع القوانين التى يراد بها خـيرهم ، وبالرغم من الاطار

التاريخي الذي تدور فيه فان ما تمسه من قضايا حيوية لا يزال محور صراع وجدل حتى الآن ، ثم شخصية « بيلاثكيث » التى حملها « بويرو » فى مسرحيــة « الوصيفات » (١٩٦٠) رســالة ملتزمة ، ربما كانت أكثر مما تطيق بوعيها التاريخي والانساني ، اذ جعل منه وهو ربيب القصور ـ ككل الرسامين في عصره ـ ثائرا سبق عصر الثورات ، ورائدا أضاءت له عبقريته الفنية معالم رسالة الحق والخير والجمال ، ثم ختم هذه الحلقة بمسرحية أخرى استمدت موضوعها من تاريخ اسبانيا القريب ، واتخذت من رسام آخر وهو « جويا » محورا لها ، وقد استطاع « بويرو » في هذه المسرحية « حلم العقل » (١٩٧٠) أن يخطو بالمسرح الاسبانى أهم خطوة فى سبيل ربطه بالتيارات الأوربية الحديثة ، اذ أنه قد اعتمد على ما فى حياة الرسام الكبير ونتاجه الخالد من طابع العبث واللامعقول ليجعل من مسرحيته أول صيغة معقولة ومبررة وأصيلة لهذا التيار الفنى القوى ، فالبرغم من أن الكاتب الاسبانى « أرابال » أحد أعلام هذه الاتجاه الى جانب « بيكيت » و « يونسكو » وغيرهم قد مارسه منذ وقت طويل خلال اقامته فى فرنسا ، الا أنه لم ينبثق من ضرورة اجتماعية أو تاريخية قومية ، بل « تمذهب » عقليا فى هذا التيار واندمج فنيا فيه ، أما « بويرو » فقد « ولد » عنده هذا الاتجاه من خلال معانقته للمستحيل فى جذوره الاجتماعية وبيئته الخاصة ، فشخصية « جويا » التى تمثلت فيهــا فى مرحلتها الأخــيرة ارهاصات « بيكاسو » وتجريداته من ناحية ، ولا معقولية التعسف الظالم للحكم الفردى من جانب آخر ، انصهرا لدى مؤلفنا وجعلا من تجربة الصيغة اللامعقولة التعبير الوحيد الطبيعى عن واقع عبثى يند عن الاطار التقليدى ، ويخرج عن منطق الأشياء المعهود ، ولعله بذلك يمثل أحدث تطوير للواقعية الجديدة فى تزاوجها مع مسرح العبث واضفائها طابع الجدية والالتزام عليه .

وفى الحلقة الثالثة التى تدور حــول الطبيعة الانســانية وشروطها الخاصة تتسع دائرة طموح المؤلف لتتجاوز المشاكل الاجتماعية المبــاشرة أو الظروف التاريخية المحددة ، فهو يخضع هذا الانسان الذى يعتقد أنه فى جوهره مشكل وملغز للون من التحليل الدرامى لأشواقه وآماله وقيوده ، خاصة هذه الأخيرة ، قيوده التى لا يستسلم للاعتراف بها ، فهى بهذا أعمال ذات طابع ميتافيزيقى واضح ، وان كانت حرارة النبض الانسانى ، واحكام الصنعة الفنيــــة ينقــذانها من تجريدية الفلسفة ، ونظرياتها الباردة عن الانسان .

وأول هذه الأعمال « فى الظلمة المتوقدة » (١٩٥٠) هو على وجه التحديد المحاولة الأولى لبويرو فى كتابة المسرح ، وان كانت ثانى عمل يعرض له ، وقد تناول فيها تجربة طريفة ، هى حياة مجموعة من الشبان

العميان فى مدرسة داخلية ، حاول منظموها أن يوفروا لهم جوا « طبيعيا » يمارسون فيه سلوكا لا يختلف عن سلوك المبصرين ، فهم يزاولون الألعاب الرياضية ، ويتغلبون على عقدة النقص والشذوذ التى تجعلهم أنصاف بشر، الا ان دخول شاب متمرد ذكى ذى شعور مأساوى حاد الى هذا الوسط سرعان ما يكسر القشرة الزائفة ، ويكشف لهم عما فى حياتهم من تناقض ، وكيف أنهم يدفنون رؤوسهم فى الرمال عندما يتجاهلون الواقع المر الذى يقيد بالرغم منهم كل حركاتهم ، ويضعهم داخل شروط العجز الواضح التى لا تنفعهم محاولات التسامى عليه ، ويكفى لهذا المتمرد أن يلقى بذور الشك فى نفوسهم حتى تضطرب الجماعة ، ولا يكون هناك مفر من طرد هـذا الدخيل الذى نجح فى اذلال غرورهم ، وتكون الجريمة التى يرتكبها أخلص أنصار « النظام القائم » بقتل زميله المتمرد فى حقل الألعاب الرياضية هى الحل الذى يختم المسرحية ، وان كان لا يسمح على الاطلاق لهذه الجماعة أن تعود سيرتها الأولى ، فهناك شيء عزيز قد كسر داخل نفوسهم عنـدما ألقى هذا الشهيد فى وجههم بكلمة حق ، ثم مضى عنهم الى عالم آخر ، عالم تلمع فيه النجوم اللانهائية حيث يمكنه أن يحقق المستحيل الذى ظل طيلة حياته ينشده ، وهو الرؤية واختراق الحجب • وقد نرى فى هذه المسرحية عند تأملها أنها استعارة مجازية كبرى للمجتمعات المخدوعة التى يخدعها الطغاة بطبيعية وضعها ، ويحاولون ترويضها على قبول العجز والوصاية ، حتى يأتى اليها من يحملها على الاعتراف بما هى فيه من ضلال ، ويدعوها الى مواجهة الواقع بشجاعة واخلاص بالرغم مما فيه من قسوة ومرارة •

ويبدو أن « بويرو » قد وجـد فى موضوع العمى ــ كرمز للعجز الانسانى ــ مادة خصبة فعاد اليه فى مسرحية « كونشرت سان أوبيدو » (١٩٦٢) التى يجسم فيها أشواق الانسان للارتفاع على قيوده ، وتخطيها بالرغم من العوائق المضادة التى تنزع الى تحطيمه ، ويتخذ مؤلفنا من حادثة تاريخية وقعت فى فرنسا فى نهاية القرن الثامن عشر منطلقا له ، اذ يقع على خبر مؤداه أن أحد المتعهدين قد كون فرقة موسيقية من المكفوفين • ثم جعل يدور بهم فى الأسواق وموالد القديسين منتزعا بحركاتهم العشوائية ومنظرهم المضحك اعجاب المتفرجين وأموالهم ، وكان هذا قبيل اختراع طريقة « بريل » للكتابة البارزة وارهاصاتها • يلتقط « بويرو » هذا الخبر ثم يبنى عليه مأساة قوية قوامها رغبة أحد هؤلاء العميان المتحرقة أن يعرف أصول المعرفة الحقيقية ، ويتعلم الموسيقى الجادة ، ويقرأ النوتة ، ثم صراعه المرير فى ميدانين : أحدهما هو يأس زملائه واستهتارهم وتركهم أنفسهم انصياعا للآخرين،أما الميدان الثانى فهو استغلال هذا المتعهد البشع لعجزهم وقتله لكل ما هو انسانى نبيل فيهم قبل أن يحيلهم الى مهرجين ، وتدخل المرأة لتزكى لهيب الصراع ، وتكشف عن أعماق اجتماعية ونفسية خصبة فى المأساة التى تنتهى مثل سابقتها بالموت ، لكنه موت يترك باب الأمل

مفتوحا لينبلج معه الصباح بعد ليل مظلم طويل . والضحية هذه المرة ليس هو الأعمى المغلوب على أمره ، ولكنه جلاده ومستغله ، اذ يتمكن الأول من أن يلج على المتعهد مكمنه ويطفىء عليه المصباح ، فيصبح أقوى منه بما تعود عليه من الظلمة ، ثم يقضى عليه بضربات ماهرة شديدة ، وكأنه يقضى فيه على رمز النزعات الدنيئة فى الانسان التى تجعله لا يتورع عن المتاجرة بضعف الآخرين وآلامهم .

وبين هاتين المسرحيتين يكتب مؤلفنا ثلاثة أعمال أخرى تنزع الى هذا الاتجاه الانسانى ، وهى على التوالى « العلامة المنتظرة » (١٩٥٢) ثم المسرحية المحبوكة المتقنة « الفجر » (١٩٥٣) التى قيل عنها انها نموذج نادر لعمل تتوافر فيه بدقة بالغة شروط الوحدات الثلاث الكلاسيكية ، والطريف فى هذه المسرحية أن الزمن فيها يجرى على طبيعته ، فتحكمه ساعة حائط معلقة هى التى تعلن بدقاتها الطبيعية ـ دون أى تدخل من المخرج ـ نهاية الفصلين اللذين تتكون منهما وهى تدور حول نزعة أصيلة فى المرأة الى التضحية بكل ما تملك بغية الاطمئنان على شىء آخر غير هذه المصالح المادية العاجلة ، وهو أنها كانت موضع حب لا عطف ، وتقدير لا اشفاق ، والجو الذى يهيئه المؤلف لها لا يزيد عن كونه جلسة عائلية بسيطة أحكمت تدبيرها زوجة رسام ثرى كانت تعمل « موديلا له » ، ثم عشقها واقترن بها دون علم من أهله ، ولكنه قبيل وفاته استشعرت منه جفوة لم تعرف سرها ، وتوقعت بحدسها الأنثوى أن مصدرها كان وشاية من أحد أقاربه الذين استغلوا ماضيها المشبوه ، وكان أول شىء فعلته بعد أن لفظ أنفاسه أن استدعت أقاربه وأوهمتهم أنه ما زال على قيد الحياة ، وأن بوسعها أن تستكتبه وصية بثروته لصالحها ان هم رفضوا الادلاء لها بالسر الذى تبحث عنه ، وتتضح فى هذه المسرحية نزعة العنف الرهيبة لدى الانسان الاسبانى على وجه الخصوص ، والتى تجعل منه كائنا فريدا فى نوعه عندما يتخذ من الموت « لعبته » المفضلة ، وما مصارعة الثيران التى اشتهر بها الا أبرز مظهر لهذه اللعبة وأكثرها عريا وتجريدا ، كما أن فرقة « كولومبس » التى استسلمت لأمواج المحيط لم تكن قبل أن تصل للعالم الجديد الا مجموعة من الذين يذهبون الى حتفهم بظلفهم ، ويبحثون وراء الأفق عن موت شبه محقق فى سبيل وهم خادع ، وكأنهم يهربون من واقعهم القاسى الذى شغل بالغزو طيلة قرون متواصلة ، هذه الشخصية الاسبانية الحادة التى توشك أن تخرق الأرض بكعوب راقصاتها عندما تأخذهن نشوة « الفلامنكو » المتشنجة لاثبات شخصيتها التائهة المزقة التى تعرضت لأكبر انقلابا شهدها تاريخ الشعوب فى تحولاتها العقائدية نلمس بعض جوانبها فى مسرحية «الفجر» عندما تجتمع الأسرة على مقربة من فراش موت عزيزها ثم لا يكون لها هم سوى الصراع على الثروة ومن يرثها دون أن تذرف دمعة واحدة ، أو حتى كلمة رثاء لمن لا يزال على تصورهم فى سكرة الموت ، بل

نرى ما هو أبعد من ذلك عندما ينتهز أخو المحتضر غفلة من البقية ويدخل على شقيقه ليكتم أنفاسه ويضع بهذا حدا للمساومة فيجده قد فارق الحياة ، ويفهم لعبة زوجته ، لكنه يظل فى نظر ابنته التى تكتشف ما حدث قاتلا بالنية وان لم يكن قد باشر التنفيذ ، وبالرغم من أن المسرحية توشك أن تخلو من الأحداث فان مهارة المؤلف تتجلى فى محافظته على التوتر الدرامى وبراعته فى الاثارة ، وكشفه عن المناطق المظلمة فى نفس هذا الانسان وأنانيته الرهيبة ٠

وتأتى عقب ذلك مسرحية « الأوراق المغطاة » (١٩٥٧) لتحفر بعمق فى نفس هذا الاتجاه ، اذ تقدم أسرة من الطبقة المتوسطة قامت فيها العلاقات بين الزوجين على أساس من النفاق والمداراة ، وقد نرى فيها أصداء بعيدة لمسرحية « ابسن » الخالدة « بيت الدمية » على اختلاف المواقف والمرحلة التاريخية التى ينتميان اليها ، الا أن مؤلفنا يحتفظ بأصالته فيما أبدع من رموز خاصة به ، وأهمها « غناء الطيور » الذى يلعب دور الموسيقى التصويرية فيتحول من هزيج مرح مفعم بالفرحة ، وروح الربيع فى بداية الأحداث ، الى صراخ خريف يائس فى نهايتها ، ثم ما يقدمه من نماذج انسانية تظل عالقة بذاكرتك سنوات طويلة بعد قراءتها ، لتميزها بالصبغة المحلية الواضحة ، وتفردها بهذا الطابع الاسبانى الذى لا تخطئه العين البصيرة متى تدربت على رؤيته ، وسبرت ما فى أغواره من ثراء نفسى مذهل ، وقلق روحى عظيم ٠

أما الحلقة الرابعة التى تدور عن الحلم فى صلته بالواقع وتمثيله للحقيقة ، فينهل فيها « بويرو » من منبع دافق ثر ، يرتبط بأقدم تيارات الأدب الاسبانى وأكثرها أصالة وقوة ، ويكفى أنه يقترن فى هذا المجال بأكبر اسمين شهدهما الأدب الاسبانى فى عصره الذهبى كما درسنا بالتفصيل وهما « ثيربانتيس » صاحب « دون كيخوته » و « كالدرون » مؤلف « الحياة حلم » ، ولكن « بويرو » عندما يندمج فى هذا التيار لا يتلفع برداء قديم بل يصدر عن ضرورات حيوية وفنية معاصرة ، فهو يعيد مثلا صياغة أسطورة « بينيلوبى » اليونانية القديمة فى مسرحيته « غازلة الأحلام » (١٩٥٢) لا اجترارا للبطولات الاغريقية ، وانما تمثلا لموقف الزوجات اللائى يتحملن مأساة غياب أزواجهن فى الحرب ، ثم يكون عليهن أن يصبحن أساطير حية لعذاب محقق ووفاء مزعوم ، وأن تتوقف بالنسبة لهن عجلة الزمن حتى يعود هؤلاء الأزواج ، أما ما يعتمل فى نفوسهن ، وما يكون شخصياتهن ويصنع أحلامهن فهو شىء يظل مستترا دفينا فى أعماق الزمان ، وهذا ما يتصدى مؤلفنا لاعادة غزله ، أحلام بينيلوبى فى غيبة عوليس ، وزيف التاريخ وقسوته ، وخضوعه لمنطق الأقوى الذى يتولى صياغته ، لا كما حدث بالفعل ، وانما كما يملى عليه هواه ٠

وفى نفس هذا الخط نجد « شبه حكاية خرافية » (١٩٥٣) تتناول مشكلة ازدواج الشخصية وقضية الجمال والقبح ، وفى «ايرينى أو الكنز» (١٩٥٤) يمس برقة المنطقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة فى داخل نفس بائسة معذبة حرمت من طفلها الصغير فاستعاضت عنه واحدا من أبناء « الجان » الذين يسميهم علماء الطب الرؤى التى يخلقها المرضى النفسيون، وفى « مغامرة فيما هو رمادى » (١٩٦٣) يرتبط الحلم بمناخ سياسى مغبر يشتد فيه النقد للطغيان وأساليبه ، ويعظم استخدامه لنظريات « فرويد » دون أن تفقد حيله المسرحية قدرتها على بناء مواقف ذكية ، واعطاء دلالات ورموز انسانية رحبة ٠

ونعود الى مسرحية « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » التى تقع كما أشرنا ضمن دائرة الأعمال التوثيقية ، فهى من جانب تجنح الى جنس المسرح السياسى الذى يناقش الحياة العامة وظروفها ، ويخضعها لنوع من النقد العنيف ، الا أنها من جانب آخر نموذج ناضج للعمل الذى تنمو به قدرة الانسان على تأمل مصيره ، وتثرى به رؤيته للحياة ومسئوليته فى تغييرها٠ فهى أولا مسرحية تلتزم بقضية محددة ، هى حق الانسان فى ممارسة حريته الفردية والاجتماعية دون ضغط أو ارهاب ، وهو حق ما زالت تنتقص منه وتطغى عليه المجتمعات على اختلاف أشكالها « وأيديولوجياتها » ، وان كانت تتفاوت فى ذلك تفاوتا بينا يحدد مدى التزامها بحقوق الانسان واحترامها لحرياته ٠

ومن اللافت فى هذا الصدد أن نلاحظ بعض الظواهر التى تتصل بأسلوب « الكوة » نجد أنه لم يكف عن تجريب أشكال جديدة فى الصياغة المسرحية يطور فيها الاطار التقليدى للواقعية الجديدة ، ويبحث عن امكانيات أخرى فى استغلال الأبعاد الزمنية والمساحات المكانية ، ولا شك أن الترجمة التى قام بها « بويرو » لمسرحية « بريخت » « الأم الشجاعة » سنة ١٩٦٦ قد أتاحت له فرصة معايشة صاحب نظرية المسرح الملحمى مما كان له أثر واضح فى هذه النزعة التجريبية كما سنشرح فيما بعد ، ولكنه لا يفسر على الاطلاق طبيعة الحلول التى اهتدى اليها بمجهوده الشخصى ، فتأثير « بريخت عليه » لا يتجاوز حد الالهام والايحاء الذى ينطلق بعده مؤلفنا بحثا عن صيغه الخاصة ، وهو هنا يجرب اطارا قصصيا لم يكن ليجرؤ كاتب مسرحى على توظيفه ، فالدكتور « بالمى » ـ المحلل النفسى ـ يروى قطعا من أحداث مرت به فى مذكرات يمليها على سكرتيرته ، والمؤلف « يخرج » هذه الأحداث على طريقته ، موزعا الأدوار بين الدكتور والأبطال ، ومسلطا الضوء على الجزء الذى يعنيه من المسرح ، وتاركا للدكتور حق التعليق دون كسر الوهم المسرحى أو تبخير واقعيته ، ثم هو لا يكتفى بالدكتور ليقوم بدور « الكورس » اليونانى القديم ، وانما يدخل اثنين

من مرضاه – يرمزان للمجتمع الذى يدافع عن نفسه بالخداع والتجاهل – كى ينصحا الجمهور بأن لا يصـــدق ما يقال له ، فهو كذب أو مبالغة على أحسن الفروض ٠

وتقسيم المسرح الى ثلاثة مستويات متعاصرة ومتجاورة ومتراكبة : من ركن صغير يمثل عيادة الدكتور ، الى منزل الأسرة البائسة ، ومكتب الأمن العتيد ، يعتبر من أحسن الحلول المسرحية التى عثر عليها « بويرو » فى هذا العمل ، اذ أنه قد أتاح له عند توزيع المناظر بين هذه الأماكن فى مهـــارة « المايسترو » أن يتمثـل التنــاقض الانسانى بينها ، والتكامل الوظيفى فيها ٠

أما بالنسبة للمدلول الاجتماعى الذى يرمى اليه المؤلف فهو يذهب الى أبعد من مجرد ادانة أعمال التعذيب السياسى ، انه يقدمها فى جذورها التاريخية العميقة ، ويدرس أسبابها النفسية لدى من يقومون بها ، ويستنفد كل ما يمكن أن يقال فى الدفاع عنها وتبريرها ، ثم تكون النتيجة الرهيبة التى ينتهى اليها أنهــا بالاضافة الى كونها تشويهات اجتمــاعية ونفسية شائنة ، فهى لا تقضى فقط على ضحاياها وانما على جلاديها كذلك ٠ وهى بهذا سلاح ذو حدين يجتث أحدهما اللحم البشرى الذى يقع عليه بينما يقطع اليد التى تمسك به ، وهو يصل الى هذه النتيجة بوسائل درامية بحتة أبعد ما تكون عن الخطابية أو النزعات الأخلاقية الجوفاء ، اذ يدير أحداثه فى مناخ عائلى حميم ، ويستخدم حيلة نفسية معقدة : هى عملية الاسقاط التى توقع البطل – وهو ضابط مخابرات – فى مأزق حرج ، اذ يصاب بالعجز الجنسى كنوع من عقاب النفس على ما فعله فى أحـــد ضحاياه من خصـــوم النظام السياسيين ، ثم يعقب هذا تخلخل شخصى لا يصاب هو به فقط ، وانما تصاب به كذلك زوجته التى ينجح المؤلف فى رسم شخصيتها بلمسات ماهرة ، ويتابع تحولاتها النفسية من رغبة محبة خالصة فى البداية فى مساعدة زوجها الذى لا تعلم شيئا عن طبيعة عمله ، ثم الفزع المدمر الذى يسيطر عليها عندما تتكشف لها بعون الطبيب معالم الموقف ، ثم تكون النهاية دوامة مأساوية تقع فيها الثمار التى احترقت بنار أوضاع خاطئة مدانة ، ولعل النجاح الباهر الذى أحرزه عرض هذه المسرحية فى بعض المدن المصرية والعربية ، دليل على أهمية الافادة من التجارب العميقة التى يستطيع فيها كبار الكتاب أن يجسدوا مرحلة دقيقة فى تطور المجتمعات نحو الحرية والديموقراطية ، مما يجعل الجمهور يكتسب وعيا صادقا بما يعانيه ، ويستشرف أملا حقيقا فى تجاوزه ٠

بين الانتمـــاء والمؤثرات :

اذا تتبعنا النقد المسرحى الحديث فى اسبانيا ، وجدنا أنه ــ على غزارة مادته ، وتنوع مشاربه ، والتحيز الغالب فى منظوره ــ يكاد يجمع على أن عام ١٩٤٩ يمثل مرحلة جديدة يستهلها المسرح بعد انتهاء الحرب الأهلية بعشر سنوات ، وتعتبر « قصة سلم » أولى مسرحيات مؤلفنا نقطة البداية فى هذه المرحلة ، اذ أنها ترسى القواعد الخاصة بوضع المشاكل الاجتماعية العميقة على خشبة المسرح الكبيرة ، وتتجاوز محاولات الهروب السابقة عليها ، والتى كانت تلجأ الى الصراعات الفردية وأشكال الحياة العامة فى المسرح الاسبانى ، الا أن هذه البداية الفذة لم تكن بطبيعة الحال مبتوتة الوشائج بحركة التطور الأدبى فى مساربها الخفية ، بل كانت استمرارا حديثا لتيارات سابقة ، وتجديدا قويا لموجات انبعاث فنى عميق، فعندما صعدت هذه المسرحية الى المنصة أحدثت رجة شبيهة بما أحدثته مسرحية « لوركا » « عرس الدم » عام ١٩٣٢ ، وكان على الجمهور أن يدرك بوعى كامل أن روحا جديدا قد دب فى المسرح الاسبانى الذى اكتسب هياكل مستحدثة ، واكتسب شيئا أخطر من ذلك وهو مولد مؤلف مسرحى معنى بالحياة الاسبانية فى وجودها الحقيقى وآلامها الدفينة ٠

ولم يخف على أحد من النقاد منذ البداية أن مسرح « بويرو » واقعى من الدرجة الأولى ، لكن تحديد المعالم المميزة لواقعيته ظل مناط المناقشات الدائرة بعد ذلك ، وقد أسهم « بويرو » نفسه مبكرا فى هذه المناقشات ، فكتب عام ١٩٥٠ يقول : ان الواقعية الجديدة فى المسرح ــ أو لنقل ببساطة الواقعية فحسب ــ عندما لا تقدم لنا أشخاصا يتكئون على حسابات جارية فى البنوك ، أو يعتمدون على الجاه والسلطة ، ولا تقدم جماعات ساذجة توزعت عليهم البراءة والغفلة ، بقدر متساو ، بل نرى فيهم فوارق الطبع والتربية والمستوى ، وعندما تستبدل بالصالونات التى تمور باللهو والعبث، صالات صغيرة ، ومكاتب متواضعة ، وممرات ضيقة ، فانها حينئذ تستمد حياتها من الواقع الذى يحيط بنـا دون زخرف مفتعل ، مما يجعلها بعد ذلك جديرة بأن تستعيد ارتباطها بالانسان ٠

ومن الواضح أن هذا التصور للواقعية لا يخلو بدوره من السذاجة ، اذا تذكرنا أنه كتب فى منتصف القرن العشرين ، أى بعد أن كان النقد العالمى قد تجاوز هذا المستوى بمراحل بعيدة ، ولم تعد المشكلة فى تحديد مدى واقعية الأعمال الفنية هى طبيعة المادة التى تتشكل منها ، واتخاذها من لحم الواقع المباشر المتصل بطبقة دون أخرى ، وانما أصبحت تتمثل فى نوعية الأسس الجمالية التى تخضع لها عملية التشكيل ، وعمق الرؤية التى يقدمها العمل ذاته ٠

وقد تابع النقاد مؤلفنا فى اطلاق هذه التسمية على طريقته الفنية فى مراحله الأولى ، فلاحظوا أنه يجول فى ميدانه الأصيل عندما يعرض العالم الحى فى أحشاء الدنيا ، ويجسمه بأمانة مذهلة ، طبقا لمبادىء الواقعية الجديدة ، ولكنهم سرعان ما أدركوا أن هذه التسمية التى كانت الى حد بعيد صدى للحركة السينمائية المعاصرة لها ، تقصر عن تمثيل كل أبعاد مسرح « بويرو » ، وقد أدرك هو نفسه بعد ممارساته الابداعية التى لم تلتزم على الاطلاق بالتصور الحرفى للواقعية الايطالية أن وحدة الرؤية هى التى تحدد فى التحليل الأخير المستوى الفعلى لواقعيته ، فكتب يقول : « ان التعريف المبسط للواقعية أمر بالغ الصعوبة الى الدرجة التى يمكن فيها الحديث عن واقعية رمزية ، فلأن كل فن انما هو تكثيف نجد أن أشد الفنون واقعية قد لا يعدو فى حقيقة الأمر أن يكون رمزا أو اشارة ، أى دلالة ضمنية غير مباشرة ، على عناصر غير ماثلة فى الحكاية الواقعية المحددة، والحديث عن الواقع ليس بالضرورة أكثر أنواع الحديث واقعية ، اذ أنها أسلوب ، منهج يعتمد على عرض الظواهر بدقة الحياة ودهائها ، وقد قال « جوته » مرة : « اننا نعرض ما يناقض الواقع لنصل من خلال ذلك الى ذروة الحقيقة » • ولا يكتفى مؤلفنا الواعى بأصول فنه واتجاهه بهذا القدر من شرح مفهومه للواقعية ، بل يتصدى صراحة للتهمة التى وجهها اليه بعض محترفى النقد المذهبى الضيق بأنه يكتب أحيانا مسرحا رمزيا ، فيضع القضيةعلى مستوى بديهى من الوضوح اذ يقول : « لابد من العودة الى تحديد ما يلى : الى أى مدى يمكن السماح فى المسرح أو فى الأدب بالرمزية؟ انى أعتقد أن الواقع والواقعية يحملانها فى طياتهما ، وتكمن المشكلة فى تحديد مدى مشروعية امتدادات الرمزية فى الأعمال الأدبية والى أية درجة ، وبطبيعة الحال فاننى أشد تسامحا ، اذ أعتقد أنه لا يمكن الاستغناء عن شىء فى الأدب • وبنفس الدرجة التى يمكن بها قبول الواقعية المباشرة ينبغى لنا أن نتقبل الاتجاهات النفسية والخيالية ، على أن المزج بين هذه الاتجاهات كثيرا ما يكون ذا فعالية درامية تتسع بعد ذلك للطريقة المجازية العامة ، ولأننى فى حقيقة الأمر عاشق لهذا التنويع ، فاننى أرى هذه الظـاهرة لا تمثل انحلالا ، وانما هى مفعمة بالدلالة على الحيوية وتقبل عصرنا الراهن لكل المذاهب والاتجاهات الايجابية فى الأدب •

ويهمنا فى هذا السياق أن نشير الى أنه بالرغم من هذا الدفاع الحار عن الرمزية ، ومحاولة جذبها الى منطقة الواقعية ، الا أن مؤلفات « بويرو » المسرحية لا يمكن أن تدخل فى نطاق الرمزية كمذهب فنى شامل لا ينطبق على أية واحدة منها ، لكن بها بعض العناصر الرمزية التى يتم توظيفها فى اطار بنية واقعية فى جوهرها • ونتابع تمثل النقد لانتاج «بويرو» ومتابعته لخطاه ، لنجد ناقدا آخر يتقدم درجة أكثر فى التعرف على طبيعة الواقعية عنده عندما يصفها بالشمولية قائلا : « لم تكن فكرة الواقع مطلقـا ذات

طبيعة فوتوغرافية فى مسرح « بويرو بابيخو » ، وفى مسرحيته « الكوة » مثلا يقول لنا أحد الباحثين الذين يقدمونها ان العرض الذى نراه ليس سوى تجربة للحقيقة الشاملة ، فالأحداث والأفكار تمتزج بشكل لا تنفصم عراه ، وهو بهذا يشرح فكرة الواقعية فى أعماله منذ البداية حتى اليوم ، ففى مواجهة مسرح الهروب وضع « بويرو » قواعده لتصوره الخاص عن الحياة ، لكنه لم يكن مذهبيا محدودا منغلقا ، بل مفتوحا للتأمل ، دائم الانفتاح لما يغلى فى الحياة الداخلية والاجتماعية للانسان ٠

وقد أثارت عليه هذه الخاصية المنفتحة حنق الثوريين المتطرفين ، ممن لا يرضيهم من الفنان سوى الانتماء الحزبى الصريح ، والنضال السياسى المكشوف ، فرموه بأنه « مؤلف تقليدى يضمر الاحترام للمواضعات الاجتماعية ، ولم يكشف فى أية لحظة عن عداء يذكر للروح البرجوازى ، وليس ممن يحملون نوايا خاصة ذات قيمة أيديولوجية أو اجتماعية ، ولا حتى ممن يكشفون عن اتجاهاتهم التقليدية بطريقة ثورية ، ليس مؤلفا ملتزما ، بل لا يعدو أن يكون كاتبا واقعيا ٠

ويبدو أن مفهوم الالتزام عند هؤلاء مرتبط بالانضباط الحزبى ، والثورية العاملة فى الحقل السياسى ، أما الالتزام الأدبى فلا يمكن أن يقابل الواقعية ، بل هو على العكس من ذلك تعبير عن جانب المسئولية الاجتماعية والتاريخية والفنية فيها ، وهو جانب لا يمكن تجاهله فى مسرح « بويرو » ، وهو ذو طابع سياسى فى صميمه ، لكنه مقدم من وجهة نظر فنية نوعية متميزة ، تدعمه ولا تضعفه ٠

وقد استطاع بعض النقاد الفرنسيين أن يلمح هذه المفارقة ويبرزها بقوله :

« الواقع فى مسرح « بويرو بابيخو » واقع سياسى ، ربما أكثر سياسية من واقع مسرح « سارتر » ، لأنه يختلف عن مؤلف « الأيدى القذرة » فى أنه مثلا فى مسرحية « حالم من أجل الشعب » لا يقتصر على تقديم رؤية المثقفين للتاريخ بل يلتحم بالمضمون الحقيقى لساسة الشعب فى حياته المحدودة ، ويعطيه ما يستحقه من أولوية ٠ وقد نرى الصراع فى أعمال « سارتر » يتمثل فى جوهره فى تصارع الأفكار ، ويأتى انعكاس ذلك على الأفراد فى المرتبة الثانية ، بينما نجد أن الشىء الأصيل دائما فى مسرح « بويرو » هو المشكلة الشخصية والاجتماعية وصراع الأفكار لا يأتى الا نتجة أو خلفية لما سبق ، وهذا هو سر أهمية مسرح « بويرو » فى اسبانيا وفى العالم كله الآن » ٠ وقد نستطيع أن نضيف الى ذلك أن السبب فى هذا الاختلاف هو أن « سارتر » فيلسوف يكتب للمسرح ليجسد أفكاره ، أما « بويرو » فهو فنان يتلقى الواقع من مخيلته

التصويرية ، ورجل مسرح يتمثل الشخصيات والمواقف ، ثم لا تبث أن تنتظم بين يديه فى أنساق تفرز تصوراتها الفكرية والفلسفية ٠

على أن هذه ليست هى الاشارة الوحيدة التى تربط مؤلفنا بالفكر الوجودى فى تواصل حميم ، فمنذ أن عالج جوانب مختلفة من عذاب الانسانية وقلقه ورموزه الزمنية ، وهو يضرب فى أرض وجودية خصبة لا نقف عند « سارتر » بل تتعداه الى آباء الوجودية الكبار ، فقد أثبتت الدراسة الفاحصة لمسرحه أنه يستخدم التناقض بين الشخصيات بمهارة وفعالية بالغة ، وأن من أهم التناقضات المسنونة لديه ما يقوم بين الحلم والواقع ، وهو موقف نراه فى معظم أعماله ، ويتكفل الصراع بتحديد البنية الأساسية للحدث والرسالة التى تصدر عنه أو تنبثق منه ، ويعود التوازن عادة عن طريق التضحية بأحد طرفى الصراع أو بهما معا ، مما يؤدى الى الحل الميتافيزيقى أو الوجودى للمشاكل المطروحة ، أو يفضى على الأقل للظفر بالشخصية على مستوى أعرض ٠

وهذا التناقض بين الرغبة فى النجاح والحاجة الى السعادة له جذوره العميقة فى فلسفة « كيركجارد » ، اذ أن حجر الزاوية عند هذا المفكر الوجودى الرائد أنه لكى نعيش بصدق ، على الانسان أن يعثر على أفضل صفاته ، وأن يكرس قواه لتحقيقها ، مما يؤدى الى نتيجة واضحة وهى أن الحياة رسالة جوهرها هو التحقيق الكامل للفرد ، حتى ولو اقتضى ذلك التضحية به ٠

ولعل قرابة « بويرو » للفكر الوجودى تستبين بشكل أوضح على ضوء التماس بينه وبين « كامى » كذلك ، فالمحور المركزى فى جملة طيبة من آثار مؤلفنا المسرحية تتبلور على النحو التالى : لابد من الأمل ٠٠ وفى نفس الوقت من الغباء أن يأمل الانسان : ويبدو أن حضور « كامى » قوى فى هذه الفكرة ، مما لا يعنى أن « بويرو » قد اقتبسها منه ، فالتناقض قائم بين المعقولات فى العالم ، مما ينجم عنه نوع من الفوضى الكونية ، ومع ذلك فلابد من فهم هذا العالم وتنظيمه والتحكم فى عشوائيته ٠ ولكن ميزة « بويرو » هو أنه يضع الصراع فى منطقة تختلف عن تلك التى ركز عليها « كامى » ، ولنقل ان موقفه أكثر اجتماعية بكثير من موقف « كامى » ، اذ أن المغامرة الوجودية لدى هذا الأخير تند عن التنظيمات وتستعصى على الحل ، أما لدى « بويرو » فان بوسعنا أن نعقل طرفا من الفوضى الكونية ، وأهم من ذلك أن الانسان كائن اجتماعى — لا فردى — وأنه مسئول عن قدر غير يسير من أسباب شقائه ، ومنوط به حلها ٠

والى جانب هذه القرابة الوجودية التى سننميها فيما بعد تتراءى فى كثير من أعمال « بويرو » عناصر تتصل بالمفهوم الاشتراكى للواقعية ، وقد

أدرك نقاده هذه الحقيقة ، وحاوروه فيها بمناسبة بعض أعماله ، مثل مسرحيتى « الكوة » و « حلم العقل » ، فيلاحظ أحدهم أنه بالنسبة للمسرح السياسى الملتزم هناك اتجاهان أساسيان : أولهما يتمثل فى المسرح الذى ينحو الى عرض صراع الطبقات ، والتبشير الفنى بالمستقبل ، وقد جربه « بيسكاتور » فى مسرحه السياسى بطريقة شمولية ، ووصل به « بريخت » الى الذروة ، والثانى يحاول أن يبحث فى التكوينات النفسية والتاريخية الوجودية للأفراد عن مادة العصر السياسية ، وهذا هو التقليد الذى حمل « سارتر » لواءه وتبعه الكثير من الكتاب الطليعيين الملتزمين بعمق ، على عكس ما يفهم منهم للوهلة الأولى ، ويبدو أن مسرح « بويرو » يرسم خطا يصل ما بين الاتجاهين ،مبرهنا على عدم جدية التناقض المزعوم بينهما ، الا أنه لا يمثل محاولة تلفيقية ، بل تتذبذب أعماله فتميل احداها الى جانب، وتميل الأخرى الى الجانب المقابل ، طبقا لما يتوافر فيها من مواقف تغلب بعض العناصر على بعض ، أى أن أبنية المسرحيات ذاتها وهياكلها هى التى تفرز فى التحليل الأخير السمة الغالبة على كل عمل ، وتحدد منطقه ، واذا كانت هذه الأبنية فى صميمها وليدة تجارب فنية فهى لا تتكرر ولا تقول دائما نفس الشىء ، ولا تنطبق على أية تصورات أيديولوجية مسبقة بشكل حرفى ، بل تكفيها وحدة الاتجاه ، وهو الايمان بالانسان ومستقبله ، وهجاء لكل القوى التى تعمل على اســتلابه وقهره ، ومنعه من التحقيق الكامل لوجوده • وهذا القدر المشترك بين الوجودية والواقعية الاشتراكية هو الذى تتكىء عليه وتتراوح بينه أعمال « بويرو بابيخو » بقدر من حرية الحركة •

ومؤلفنا شديد الوعى بهذا الموقف ، فهو يجيب على سؤال يتصل بمدى قرب مسرحيته « الكوة » من أحد هذين الاتجاهين بقوله : « لو اضطررت لتوضيح المسرحية لكنت ملزما على ما أعتقد ببيانها داخل اطار الاتجـاه الوجودى ، لكن مع توضيح علاقتها بالاتجاه الثانى ، وهذا لأنها محاولة لاستعادة بعض القيم الانســانية المبـاشرة التى تضطرنا عجلة الشواغل الاجتماعية أن ننساها فى كثير من الأحيان ، فما ينساه الهيكل الاجتماعى هو بالضبط ما يبقى بارزا وقويا فى العمل ، لكن بدون أن تتناقض هذه القوة مع الهيكل الاجتماعى بحال من الأحوال •

وعندما يقول له أحد النقاد تعليقا على مسرحية « حلم العقل » « ان المنظر الأساسى هنا هو عرض الصمم ، فالمشاهد يجد نفسه مضطرا لان يتأمل داخل عقل الأصم ويستبطنه ، حيث توجد خيوط مختلفة تجمع بين المشاهد والعرض ، وهى بدورها تصل الى عدة مستويات فى فهم الشخصية، وهذا يعنى أن هناك تشتيتا عميقا لنشاطات البطل العقلية ، أى أننا بصدد انعكاس مسرحى لضمير انسان ملتهب على حافة الخلل ، وهذه نقطة حساسة تقع فى قلب الفكر المعاصر بشقيه الماركسى والوجودى ، وهى من الموضوعات

الكبرى التى تمثل محورا رئيسيا فى موقف المثقف أو الفنان اليوم فى مجتمعاتنا الحديثة ، وأخص بالذكر المثقف أو الفنان لسهولة التمثيل ، لكن الواقع أنهما يعكسان بدورهما مشكلة تحطيم الوعى فى ظل المجتمع القاهر ، فيتصدى « بويرو » لابراز الجانب الايجابى فى القضية قائلا : « بصيغة أخرى ــ واستعمالا للمصطلح الشائع ــ يمكننا أن نقول ان الأمر هنا يتصل بموقف استلابى مرئى من الداخل ، ومع ذلك فيهمنى أن أوضح أنه فى هــذا الاغتراب يكمن فى رأيى أصــل الحرية ، فأنا أقبل الواقع المغترب ما دام يربطنى بالحقيقة ولا يجعلنى أفهمها ككارثة مطلقة منتهية تماما ، فالاستلاب ليس شيئا ضمنيا لا نستطيع أن نتجاوزه ونتسامى عليه ، انه ظاهرة مفهومة تاريخيا ومرتبطة جزئيا بظروف كل فرد على حدة ، ولهذا تبقى لكل شخصية مستلبة مناطق متعددة يمكنها ممارســة حريتها فوقها ، وهذا بالذات ما يجعل من الممكن داخل الاستلاب التاريخى ظهور أعمال وحركات ايجابية جماعية أو فردية ، وأحسن أعمــال الخلق الفنى هى سلسلة من الجهود لمقاومة الاستلاب ، فتحت وطأة انسحاق الوعى اليوم تنشأ محاولات اصــلاح النفس ، وامكانيات ادراك وتوجيــه القوى الكامنة فى المجتمع » ·

وانفتاح « بويرو » على الأشكال الدرامية المختلفة كما أشرنا من قبل مكنه من الاستفادة من جميع التجارب ، خاصة من الوجهة « التكنيكية » ، فللتعبير عن عدم التواصل واحتضار الفرد المعاصر ولتصوير الصمت الذى يلفه يقترب مؤلفنا من بعض أشكال «« بيكيت » المسرحية ، لكن من خلال ولائه لرائد تجريبى آخر من المسرح الاسبانى هو « أونامونو » ومن خلال قدرته على تشكيل أبنية درامية متميزة أحفل بالحياة وأقدر على توصيل الرسالة ، بالمعنى السيميولوجى الحديث للكلمــــة ، لا بالمعنى الأخلاقى القــــديم ·

وهو على عادته أمين مع نفسه وصريح مع نقاده فى هذا الصدد ، فهو يكاشفهم فى هذا الحوار الذى نقلنا بعض فقراته قائلا : « لقد ألححت أكثر من مرة على فكرة فحواها أن محاولة البحث الدرامى الشامل ينبغى أن تستغرق كل الصيغ المسرحية فى نفس الوقت ، وربما كانت « حلم العقل » تثير بطريقة أعمق وأنفذ الانطباع بأنها قد نجحت فى الاندماج فى الصيغ الطليعية ، ولكننى أعتقد أن هذه المحاولة تتمثل فى أعمالى كلها ·· لا أزعم أننى فوق الاتجاهات الدرامية للمسرح المعاصر ، وكل ما أدعيه هو أننى لا أستطيع أن أتخلى عن وجهة نظرى الخاصة ، ومن زاويتى الشخصية فان هذه الاتجاهات تترك فى نفسى أحيانا رؤية مأساوية فريدة » ·

وقد حيرت هذه الخاصية فى مسرحه نقاده ، فبعضهم كان يسميها « هلامية » ــ خاصة فى المراحل الأولى لانتاجه ــ ويقول : « ان كل أعماله

تجارب محضة ، وكل مسرحيــة له دليل تجــديد محير ، اذ أنها تختلف فيما بينها من الوجهة الشكلية ، فقد استخدم جميع الوسائل الخطرة فى جهاز المسرح الكبير ، وفى كثير من الأحيان عرض نفسه للخطر كمؤلف ، ووظف أنواعا من الأدوات الفنية العديدة من الشعر والرمز الى التاريخ والسيناريو السينمائى مع اسقاطاته المفاجئة · ولا نعرف ان كانت هذه « الهــلامية » نتيجــة للبحث الدائب عن ارادة شكلية ، أم أن الهــلامية الحقيقية فى تكوينه النفسى هى التى تحركه للبحث عن أقنعة مختلفة ، ســيان لدينا ، لكن من المؤكد أنه تحت وطأة وبرفقة الهامه فان المسرح الاسبانى قد سلك فيما بعد الحرب طريقا حيا لا شك فى تناقضاته وعظمته، وما يدهشنا أكثر هو أن أفكاره ومقاصده ظلت دائما واحدة ، أى هلامية قصوى فى الجسم ، مع الأمانة المطلقة فى الروح » ، واذا كانت هذه أشبه ما تكون بشكوى ناقد لم يستطع أن يضع المؤلف فى أحد القوالب المذهبية الجاهزة ، خاصة فيما يتعلق بالجانب الفنى فى تشكيلاته المسرحية ، فأطلق عليه تعبير الهلامية ، فانه لم يعدم من النقاد من ينفذ الى الخاصية الجوهرية فى مسرحه وهى التجريب الملتزم ، فيصفه بقوله : « لقد كتب أعمالا كثيرة تتحدث عن اسبانيا ، من المحتمل أن يكون بعضها أشد اتقانا وجودة من البعض الآخر ، لكنه يدير فى كل واحدة منها تساؤلات جادة عن الظروف الاجتماعية والانســانية ، ويحــاول أن يتأملنا فى تأمله لنفسه وللعبــة المسئوليات الاجتماعية وعلاقاتها الحميمة ، ومع أنه أستاذ لكثير من المؤلفين الشبان فقد فاقهم فى الشباب بما دأب عليه من التجريب فى كل مسرحية من أعماله ، ليس دنسا ولا تطهيريا ولكنه رجل من عصرنا الحاضر يرضى أن يحــكم عليه بآثاره ، ويوقن بأن على المؤلفين فى كل عصر أن يواجهوا مسئولياتهم المحددة ويعطوا شهاداتهم المحكمة بالكلمة لا بالصمت ، لكل هذا فمسرحه مفتوح ، يحمل دائما قدرا من الشك وقدرا من اليقين الذى لا يخطىء ، يعتز بالتساؤل اعتزازه بما يتاح له أحيانا من اجابات » ، ونعتقد أن هذا الوصف يبيح لنا بعد الدراسة المستوعبة لأعماله أن نضعه فى مصاف كبار الواقعيين النقديين ، ممن يبثون فى آثارهم رسالة انسانية منفتحة ، ورؤية فنية متميزة ، قوامها النقد الجاد ، والبحث الدائب عن الأشكال الفنية الخصبة الموصولة بالتراث الدرامى العريق ·

هذا من ناحية التوصيف المذهبى لانتاجه ، أما فيما يتعلق بمشكلة الملامح التأثيرية التى نلاحظها فيه ، فان علينا أن نأخذ فى اعتبارنا ما قاله المفكر الاســـبانى الكبير « أونامونو » (١٨٦٤ ــ ١٩٣٦) « ويل للذين يملأون عقولهم بالصيغ ، دون أن تتسع أرواحهم لشىء ، فعنــدما ينسى الانسان المبادىء النظرية ، وتترسب فى أعماق عقله حيث تتحد بهيكل تفكيره ··· عندئذ فقط تصبح خصبة ومثمرة فينا ، عندئذ تصبح جزءا حيا من وعينا وضميرنا » ·

ولهذا الكاتب بالذات يدين مؤلفنا فكريا بالكثير ، الا أن التأثير الذى يباشره عليه انما هو تأثير « موضوعى » فى الدرجة الأولى ، ومهما كان الرأى فى مسرح « أونامونو » وتجربته الفذة فيه ، واصراره على خلق لون طليعى منه ، فان « بويرو » بمهارته فى البناء الدرامى يتجاوزه بكثير ، فأستاذية « أونامونو » له تقتصر اذن على شواغله الفكرية وموضـوعاته المسرحية وروحه فى الاحساس بالعالم ، دون أن تمس مستوى الأداء الفنى أو وسائله ، ولم تكن الموضوعات عند هذا المفكر الوجودى الاسبانى مادة للدراسة الباردة المتأملة ، بل كانت مشكلات تهز كيانه ، وتقلق حياته ، وتمثل محركات فعالة فى مجرى تفكيره ، حيث تتحول عنده الى حالة خاصة ينصهر فيها الفكر بالشعور فى موقف حيوى عصيب ، ولعل أبرز حالاته هذه تتمثل فى وضع الانسان المعذب بمشاكله الميتافيزيقية الفكرية وهمومه القومية التى تتحول الى هموم شخصيته ، وعبارته الشهيرة « توجعنى اسبانيا » مؤشر قوى لهذا التحول ، فهو انسان معذب وجوديا فى احساسه العميق بالمشاكل العامة والخاصة ، فالعـذاب هو الطابع المميز لأزماته الروحية الحادة العاتية ، ابتداء من الأزمة المعروفة التى أشرفت به على الموت ، والتى بدأ أثرها فى كتابة أولى مسرحياته « أبو الهول » حيث سكب فيها عصارة تجربته ، كما يؤكد لأحد أصدقائه فى رسالة خاصة قائلا : « أؤكد لك أن فيها صرخات من أعماق الروح ، أنات من الألم الذى شعرت به فى الواقع ، ومنظر يبدو أنه مبالغ فيه ، لكنه صورة مطابقة تماما لما حدث لى » • كما ينبغى أن نشير فى هذا المقام الى كتابه الخطير عن « الشعور المأساوى بالحياة » الذى يعد ثورة فى الفكر المسيحى الاسبانى ، اذ أحدث شرخا لم يلتئم بعده أبدا ، وأصبح نقطة بارزة فى تطور الرؤية الاسبانية للمشكلة الدينية المعاشة فى أعمق بواعثها وامتداداتها •

ومسرح « بويرو » ولد بدوره فى قلب العذاب ، كتبه عقب تجربة السجن ومواجهة الاعدام ، فهو منذ بداياته يحفل بنتائج هـذه التجربة وينطبع بروحها من هنا فان الاحساس المأساوى بالحياة عند « أونامونو » يقابله فى « بويرو » الطابع المأساوى للمسرح ، فاذا تجاوزنا هذا التقابل ونفذنا الى العلاقة الحميمة بين عالميهما وجـدنا أن مصدر العذاب عنـد « أونامونو » هو أشواق الرؤية بكل ما تحمله من معان رمزية وجـودية صوفية ، وهى ذات ارتباط وشيج بالمواقف المعاشة ، وقد سبق لشاعر اسبانيا العظيم « أنطونيو ماتشادو » (١٨٧٥ ـ ١٩٣٩) أن عكس هذه الفكرة عنه بقوله :

« يشتاق للضـوء ••

اذ يجلو حشاشته

ويغمر الروح بالأنداء •• يذكيها

وهل هناك عذاب ٠٠ فى عذوبته

أقوى حياة من الأنوار يضفيها » ٠

ونفس أشواق الرؤية هذه هى ما يربط « بويرو » « باونامونو » ، وهى أشواق تتجاوز حدود القيود البشرية ، وتنفذ الى أعمق أسرار الانسان والعالم والحياة ، وتتمثـل فى الحمـاس للمطلق ، بأصفى ما يفهمه منه الفيلسوف الذى يجعل من الوجود حياة تضمر الموت الدائم ، وتحيل كل اجابات الانسان عن اللغز البشرى الكبير الى فشل صارخ ، اذ أن هناك دائما سبب أخير يند عن طاقة العقل الانسانى ، فيكاد يشله كفرد ، ولا يجد نجاة له الا فى وظيفته فى الجماعة ٠ ويبدو أن هذه الشواغل ذات الجذور الميتافيزيقية عن طبيعة الانسان وعجزه قد وجدت نموها الدرامى الكامل فى جملة من مسرحيات « بويرو » التى أشرنا اليها من قبل ، أولاها مسرحية « فى الظلمة المتقدة » التى تبرز الشوق للنور كرمز ومجاز لتحقيق الوجود الانسانى الكامل ، وقد نعثر على نفس الوسيلة التى استخدمها « بويرو » فى هذه المسرحية للتعبير عن الشك والعذاب ــ وهى العمى ــ فى بعض مسرحيات « أونامونو » مثل « العصابة » ، لكن التشابه بينهما يقف عند هذا الحد فحسب ، اذ أن استخدام « العمى كرمز » عند « أونامونو » يشير الى الايمان الذى ينبغى أن يظل أعمى ، حيث يفقد قيمته ويضلل صاحبه ان حاول الابصار ، حتى أنه يجب عليه أن يتعامى ان لم يكن أعمى بالفعل ، بينما تأخذ المشكلة عند « بويرو » مسارا آخر يتصل بالقدرات الميتافيزيقية المعبر عنها بالامكانات المادية للانسان وأشواقه التى لا ترتوى ، ويتكرر العثور على « العمى » كرمز لهذه الأشواق ومحاصرتها الارادية فى مسرحية « وصول الآلهة » ، وبالرغم من اختلاف الأبعاد والاشارات الا أن مؤلفنا فيما يبدو ــ مدين فيه « لأونامونو » ٠

وقد صرح هو نفسه معترفا بهذا الدين فى مواطن عديدة ، فقد سبقه « أونامونو » مثلا الى استخدام قصة « قابيل » و « هابيل » للتعبير عن الصراع الذى تحركه الغيرة والحسد خاصة فى المجتمع الاسبانى الذى تتفاقم فيه هذه المشكلة الى درجة اعتبارها « داء قوميا » ، وكثيرا ما اقترب « بويرو » فى مسرحياته منها متكئا على تراث سابقيه الفلسفى والدرامى فى ربطها بمشكلة الهوية وتحديد الشخصية الانسانية ، وعندما سئل عن مدى تمثله لهذا التراث قال : « أنا أعيش فى قلب هذا التقليد وأتغذى به وأجد نفسى فى كتابه ، لأنه يؤرقنى كمـا كان يؤرقهم ، فأنا مدين لهم ووريث فى نفس الوقت ، خاصة « لأونامونو » وسر القوة السلبية المدمرة فى الحسد والغيرة أنهما تعبير عن الطابع الفردى ، وقد رأى « أونامونو » أن هذا الطابع عيب خطير من عيوب الشخصية الاسبانية ، وبقية من الروح

القبلى ، ومسئول عن تحطيم كثير من العباقرة عندهم ، اذ لولا الحسد والحقد لكان انتاجهم بالغ القوة والخصوبة والعالمية ٠

وهناك موضوع آخر أثير لدى كل من « أونامونو » و « بويرو » هو الصراع بين المثـالية والواقعية ، بين الحلم والمادة ، وقد اتضح هـذا فى تأويلهما المشــترك لشخصية من التـراث الكلاسيكى الاســبانى وهى « دون كيخـوته » ، فبالرغم من أن « بويرو » قد اتصــل بلا شــك « بثيريانتيس » مباشرة ، وقرأ مثل الملايين روايته الخالدة ، الا أن بعث « أونامونو » له قد عمق شـعوره به ، وهو بعث جعـل منه الأسطورة الاسبانية الأولى التى تعبر عن روح الخلود و « السوبرمان » فى الشعب الاسبانى ، وقد ظهرت شخصيته فى أعمال « بويرو » على مراحل ، ظهر مقنعا فى مسرحية « اليوم عيد » وأسفر عن وجهه قليلا فى « حالم من أجل الشعب » ، وأخـيرا ظهر بلحمه ودمه ، باسمه ورســالته فى مسرحيـة « أسطورة » ، وهو يجمع بين النموذج الذى بعثه « أونامونو » ونموذج « الحالم » فى التراث المسرحى القديم ، وهكذا تتوحد فى بؤرة الخلق الفنى عند مؤلفنا مشكلتان أصيلتان فى وجـدانه القومى ، من خـلال معايشة للحقيقة التاريخية والأوضاع الراهنـة ، واستقائه من منــابع الفلسفة الاسبانية المعاصرة ٠

وعندما نتتبع بقية الملامح التأثيرية فى مسرح « بويرو » نجد أن المعلم الثانى له ــ وان لم يتمثل ذلك سوى فى مرحلة نضجه ــ كان هو الكاتب الألمانى الكبير « برتولد بريخت » بالرغم من أنه يحجم عن ذكره اذا ما عدد مصادر التأثيرات الممكنة فى أعماله ٠ ولعل هذا الموقف يعود الى الطابع « الأيديولوجى » والفنى الصارخ المتميز فى آثار « بريخت » ، مما يجعل أى قرب منه مماسة خطيرة لمنطقة التقليد ٠ ومع ذلك فكثيرة هى الأسباب التى تدعونا لاعتبار صاحب المسرح الملحمى هو المعلم الثانى لمؤلفنا فى مرحلة متأخرة نسبيا ، بالقدر الذى يطيقه مؤلف قد خلق أسلوبه ، وخط طريقه ، وكون مبادئه ، ثم تعرف على مصدر يدعم رؤيته الخاصة ، ويثرى تجربته الشخصية فى كل تلك الجوانب ٠

ويحسن بنا أن نعود بالقضية الى تاريخ أبعد من مؤلفنا قليلا لنتبين الجذور التى تربط بينهما ، فقد اعترف « بريخت » أن نظريته فى المسرح الملحمى ليست من ابتداعه تمـاما ، وانما هى تعود الى أصول آسـيوية وأوربية ، وما يعنينا الآن هو تلك الأصول الأوربية ، فهى على وجه التحديد من المسرح الاسبانى القديم ، ولنقرأ نص « بريخت » نفسه حيث يقول : « من وجهة النظر الأسلوبية لا يقدم المسرح الملحمى شيئا بالغ الجدة ، فخواصه العرضية ، وتاكيده على الجوانب الفنية يجعلانه قريبا من المسرح الآسيوى القـديم ، أما بالنسبة لنزعاته التعليمية فقد كانت توجـد فى

مقطوعات الأسرار فى العصور الوسطى فى المسرح الكلاسيكى الاسبانى ، وفى المسرح الجزويتى ، هذه الصيغ المسرحية لم تكن الا استجابة لبعض الشواغل الخاصة للعصر اختفت باختفائها ، وكذلك المسرح الملحمى الحديث مرتبط بشواغل محددة ، ولهذا لا يمكن له أن يزدهر فى أى مكان باطراد دائم » .

والعمود الفقرى لنظرية « بريخت » وهو التباعد ليس غريبا كذلك عن المسرح الاسـبانى ، فهو نفسه يعترف بأنه « كذلك استعمل تكنيك التباعد فى المسرح الكلاسيكى الاسبانى » ، ولا يقف الأمر عند حـدود التصريحات النظرية ، فالقارىء أو المشاهد لأعمال المؤلف الألمانى يشعر برائحة اسبانية نفاذة فى كثير من المواقف ، وسأكتفى هنا بنموذج واحد يشهد لذلك ، ففى مقدمة احدى مسرحياته : « السيد بنتلا وخادمه ماتى » يقف الممثل على خشبة المسرح متوجهـا للجمهور بقوله : « أيهـا الجمهور الشريف ، زمننا ليس زمنا طروبا ، وحكيم ، هو الانسان الذى يشعر فيه بالقلق ، وغبى من يعيش فى سلام ، ولأنه لا يجدينا شيئا أن نكف عن الضحك ، فقد اخترنا أن نقدم لكم مسرحية هزلية .. الخ .

وهذا يذكرنا للتو بالمسرح الاسبانى فى العصر الوسيط ، فى مقطوعات الأسرار التى نجد فيها نفس هذا الروح ، وعلى ذلك فان ما عساه أن يتمثل فى « بويرو » من تأثير « بريخت » قد يكون عودة عن طريق المؤلف الألمانى للجذور القومية البعيدة ، مصبوغة بدم العصر ، الماثل فى صورة واحدة من أسخن أيديولوجياته وأكثرها تأثيرا فى بنيته .

أما بداية علاقة « بويرو » « ببريخت » فبوسعنا أن نلمحها من البحث الذى نشره مؤلفنا عام ١٩٥٦ عقب وفاة « بريخت » بقليل ، وحاول فيه أن يؤول أعماله لتتوافق مع اتجاهه الخاص ، ويبدو من هذا المقال أن اهتمامه به مبكر ، فقد قرأه باستيعاب فى أوائل الخمسينات ، أى فى بدايته ، وبدأ يصوغ احدى مسرحياته الهامة وهى « الأم شجاعة » فى أوائل الستينات ، وقد عرضت على المسرح بصياغة « بويرو » عام ١٩٦٦ . ثم جاء انتاجه فى السنوات التى أعقبت ذلك ليؤكد أن اهتمامه بصاحب المسرح الملحمى لم يفتر ، بل على العكس من ذلك تضاعف واشتد عمقا ، وظهرت نتائجه بطريقة غير مباشرة كما هو شأن التأثير المثمر فى كبار الأدباء ، ولعل أهم العوامل التى ساعدت على اللقاء بينهما ــ بالاضافة الى ما قدمناه ــ تتمثل فيما يلى :

ــ التقارب الأيديولوجى ، فكل منهما يعتنق الفكر المادى ويدين بالالتزام فى الفن والسياسة ، واذا كان « بريخت » هو المؤلف الماركسى الذى انتزع اعجاب العـالم الغربى فانه ينتصب بذلك أمـام « بويرو »

كنموذج فذ ، لا ليقلده ، فهذا ليس مطروحا على الاطلاق ، وانما ليبحث في أعماله وتجاربه ويدقق في انجازاته الجمالية ومكاسبه الفنية ·

— ينزع مسرح « بريخت » الى محاولة التكيف مع روح العصر العلمي ، اذ كتب من أجل هذا العصر بجميع اكتشافاته وانجازاته ، لتحليل مدى تأثيرها على الانسان ايجابا وسلبا ، وهذا محور أساسي في اهتمامات « بويرو » وغرامه الهادىء المثابر بالعلوم ، وعشقه للبحث في نتائجها ، وولوعه بفنون الخيال العلمي كما يتجلى في كثير من مسرحيـــاته ·

هناك مفارقة طريفة ، على الصعيد الشخصي ، تجمع بين الرجلين، وهي أننا نعرف من تاريخ « بريخت » أن الحرب العالمية الأولى قد قطعت دراســته العليا بعــد بدئها بعامين ، حيث اضطر للالتحاق بالجيش كممرض ، وهذا نفس ما تكرر عند « بويرو » الذي قطع دراسته في أكاديمية « سان فرناندو » بمدريد بعد عامين ، والتحق ممرضا في خدمة صفوف الجمهوريين في الحرب الأهلية باسبانيا ، وكلا الرجلين لم يقدر له أن يستأنف الدراسة المنتظمة بعد ذلك ·

— أما على المستوى النظري ، فاننـــا لا ننسى أن تفســير « بويرو » للنظريات الكلاسيكية في المسرح يبرز بوجه خاص ضرورة فكرة الأمل في بناء المأساة على أساس أنه محور منظوره للمستقبل ، وأعتقد أن بحثه الفكري المادي من ناحية ، ودراسته لتعاليم « بريخت » من ناحية أخرى ، خاصة كما تتمثل في انتاجه الدرامي — كان لهما أكبر الأثر في تكييف تفكيره ، وادخال هذه العناصر الايجابية في رؤيته لطبيعة المأساة ·

على أن « بويرو » ينزع كما قلنا لتفسير « بريخت » ليتوافق مع رؤيته الخاصة ، حتى على حساب اتهامه بنوع من التناقض — أو بعبارة ملطفة من الجدل — بين النظرية والتطبيق ، فهو يقول عنه : « كان بريخت ديالكتيكيا في فنه أكثر منه في نظريته ، فالى جانب جدله الفكري أضاف الحوار بين أفكاره وأعماله الخالقة التي لا تستجيب بطريقة آلية للمبادىء المسرحية ، وفي هذه الدقة المتناهية في عمله يكمن السبب في أن انتاجه يلقى الرواج في مدريد بنفس الدرجة التي يلقاه بها في برلين الشرقية ، لا لأن الظواهر التي يحتفي بها جمهور ما تختلف عن تلك التي يصفق لها جمهور آخر ، ولكن للانسجام التام في العمل ، وعندما يكون الفن عظيما وحقيقيا فانه يستطيع أن يظفر بهذه الدرجة ، ونحن مضطرون لفهمه هكذا حتى لو كان من الواجب علينا أن نعترف بلون من التناقض فيه ، أو لنقل

الحوار الحى ، بين النظرية والتطبيق ، لكى نتفادى تحويله الى أسطورة ، ونتمكن من السير على نهجه ، بدون تعصب أو غباء » ٠

وقد سار بالفعل مؤلفنا على درب « بريخت » ، بيد أنه كان ينبغى عليه أن يتغلب على حاجز كبير يفصل بينهما ، وهو أن المؤلف الألمانى كان ينزع دائما الى الكوميديا ويسخر من المأساة ، بينما يدعو صاحبنا الى تجديد المأساة فى المسرح الاسبانى ، وربما الأوربى المعاصر ٠ لذلك فقد أخذ « بويرو » فى نفس هذا البحث يتلمس العناصر المأساوية فى مسرح « بريخت » بالرغم من نظرياته ، وهى عناصر يسلم بوجودها جميع الدارسين ، لكن « بويرو » يبرزها بقوة مضاعفة توحى بمدى العمق والتمثل اللذين تتصف بهما قراءاته « لبريخت » منذ الخمسينيات اذ يقول : « تدعى نظريات بريخت رفض ما هو مأساوى ونبذ البطولة الفردية ، ولكنه يقدم فى بعض أعماله مآسى حقيقية ، ويرسم بتعاطف كبير أبطالا على قدر هائل من الأصالة مثل البكماء فى مسرحية « الأم شجاعة » ، واذا حدثوه عن القدر كسر انسانى ضحك ، الا أنه بالرغم من ذلك يعرض فى المنظر الأول من نفس المسرحية مشهدا لا يخلو على فجاجته من معنى قلق ، خاصة وأن الأحداث تؤكد ألغازه ، وهو قيام « أنا » بقراءة البخت لأبنائها ، واذا كان « بريخت » كصاحب نظرية يقاوم فى أعماله الشجن غير المسبب ، ويحاصر المشاركة العاطفية كى تظل دائما فى حدود المسموح به ، مقترنة بالتأمل السليم والوعى المتباعد بالمعنى الاجتماعى للظواهر ، الا أن نزعة الأمومة الكيخوتية « لكاتالينا » والعطف الذى يوشك أن يكون ميلودراميا مؤسيا فى مشهد الموت الأخير يمس المشاهد بتيار كهربائى عنيف ، مهما كان التمثيل والاخراج وفيان لمبدأ التباعد ، والمؤلف لا يجهل هذا بل ينشده ، وهو يعرف جيدا أن العواطف المنبعثة بهذا الشكل تجرف الانسان ، سواء كان ينتمى الى البرجوازية أم البروليتاريا ، والتصريحات التى تسبق المشاهد تهدف نظريا الى تحطيم المفاجأة وكسر الاندماج فى المسرح الأرسطى كى تحسن تأمل الأسباب الاجتماعية للحدث ، لكن الشاعر لا يلبث أن يسكب فى مسرحياته جرعات قوية من الحنان تقودنا عمليا الى التعاطف والاندماج » ٠

واذا ألقينا نظرة سريعة على اللوحة الشهيرة التى وضعها « بريخت » لتحديد معالم مسرحه الملحمى فى مقابلة المسرح الدرامى الأرسطى ، والتى لا مفر من الاعتداد بها فى أية دراسة بالرغم من خروج مؤلفها عليها كثيرا ، نجد أنه فيما يتصل بالمحتوى يوشك أن يكون صورة لما التزم به «بويرو» فى أعماله ، اذ يدعو الى أن « يدرس الانسان كما يجده محددا ، فى الشارع أو الاستاد الرياضى أو المصنع مثلا ، ويظهر ما يفعله فى عصرنا رجال ينتمون الى طبقات اجتماعية معينة فى مواجهة طبقات أخرى ، مما يختلف جذريا

عما كانوا يفعلونه فى عصور أخرى • ومعنى ذلك أنه ينطلق من أن الانسان لا تتم معرفته على ضوء علوم الاجتماع والنفس والاقتصاد والسياسة فحسب ، وانما لابد من اعطاء أهمية خاصة للظروف المادية للوجود بكل مستوياته وأنظمته » •

أما فيما يتعلق بالبناء الدرامى فان « بويرو » ظل أمينا فى مبدئه فى الافادة من المسرح الأرسطى من جانب ، وبعض تجارب المسرح الملحمى من جانب آخر ، كما يتضح مثلا فى مسرحية « حلم العقل » : أى انه يمزج بين الاتجاهين فى أعماله ، كما كان « بريخت » نفسه يفعل ذلك على ما يحكى عنه مؤلفنا فى مقدمته لصياغة « الأم شجاعة » اذ يقول : صرح بريخت فى آخر حياته لمؤرخ مسرحه قائلا : اننى أتساءل الآن بجدية عما اذا كان من الأفضل نبذ نظرية المسرح الملحمى هذه ، وهو وان لم ينبذها تماما فى كهولته فقد ظللها فيما يبدو كثيرا فى انتاجه المسرحى » • ولقد كانت حلقات المسرح التاريخى من أفضل انتاج « بويرو » بعناصر الالتقاء مع فكر وأسلوب « بريخت » ، فمنذ مسرحيته « حالم من أجل الشعب » نجده يركز العوامل الاجتماعية والثقافية فى التاريخ ، ويحلها بمهارة فائقة لا تقارن سوى بلوحات « بريخت » ، حيث يعرض ما هو تاريخى على الجمهور بطريقة تستحضره وتوظفه دراميا ، وقد نعثر على مشابه محددة بين المؤلفين ، فنجد فى « جاليليو » « لبريخت » بطلا مثل « اسكيلاتش » يريد أن يحمل النور الى الشعب ، فيواجه بموقف رافض يتسم بعدم الفهم من ذوى السلطة والجماهير معا • ونفس هذا النموذج « البريختى » يذكرنا كذلك ببطل آخر « لبويرو » هو « بيلاثكيث » الرسام التقدمى السابق لعصره فى مسرحية « الوصيفات » • واذا كان النقاد قد لاحظوا أنه كان ينبغى على « جاليليو » أن يصوغ فكرته عن التقدم الاجتماعى بلغة مؤرخة ، حتى لا يشك الانسان فيما اذا كان يتخذ النغمة المناسبة عندما كان يعبر عن موقفه بطريقة تتجافى مع معطيات عصره ، ويتحدث كمواطن وسط مجتمع طبقى عن أفكاره بلغة لا يستعملها الا زعيم عمالى ذو شعور واضح بحرب الطبقات ، فاننا نجد هذه المشكلة ذاتها عند « بيلاثكيث » الرسام ذو الخطوة العليا لدى الملك ، والذى يحمل فى قلبه — طبقا لتصور « بويرو » — هم الطبقة الكادحة ، ويتعاطف بشكل يصعب تصديقه مع موقف متمرد من الشعب يتبنى أفكارا ثورية سابقة لأوانها ، ويعبر عنها بكلمات تشير الى محصلة ثقافية ناضجة ، لم تكن — فى أغلب الظن — متوفرة حينئذ •

ويقول « بريخت » فى الفقرة رقم ٧٠ من مذكرته التى تحمل عنوان « قانون موجز للمسرح » والتى كتبت عام ١٩٤٨ « ان المهمة الأساسية فى المسرح هى شرح القصة التعليمية أو الأمثولة وتوصيل مدلولها عن طريق

تاثيرات التباعد المناسبة ، وهذا ما يحاول مؤلفنا أن يصل اليه بشكل فنى فى كثير من آثاره ، خاصة فى مسرحية « كونشرت سان أوفييد » ذات النزعة التعليمية القوية ، ومسرحية « الكوة » التى يبدو أنها مستلهمة فى جذورها من مسرحية « الأم شجاعة » التى كان « بويرو » يعمل فى صياغتها للمسرح الاسبانى فى نفس الفترة ، وكتب لها مقدمة جاء فيها : « والآن نواجه أنا فيرلنج وأولادها ، أولادها الذين يموتون فى الحرب ، كما يمكن أن يموت أولادنا فى الحرب أيضا ، وتعلمنا المزيج الرهيب من الانسانية والأنانية الذى يتسم به من لا يموت فى الحرب ، من الذين كتب عليهم أن يتعذبوا بأقسى أنواع التشويه المؤلم تحت ضغط لا يطاق لعالم ظالم قاهر » .

فاذا أخذنا فى الاعتبار أن هذه الكلمات كتبت قبيل تمثيل المسرحية عام ١٩٦٦ فى الوقت الذى كان قد بدأ يكتب فيه مسرحية « الكوة » التى عرضت بعد ذلك بعام ، أمكننا أن نلمس العصب الرئيسى الذى يجمع بين العملين ، والى جانب التكنيك ومشاكله المتميزة نحن أمام نفس الموضوع وهو الحرب وتشويهها للضمير الانسانى لمن يعيش بعدها ، وهذا هو محور المسرحيتين ، ثم هناك الصبغة التاريخية فى كل منهما ، ويقصد « بريخت » بالصبغة التاريخية : « أن تكون الوقائع فريدة فى نوعها ، عابرة ، مرتبطة بمرحلة خاصة ، وأن تتسم تصرفات الانسان خلالها ، لا بالبساطة الناجمة من أن طبيعة الانسان ثابتة لا تتغير ، وانما بخصائص متميزة ، خصائص تجاوزتها المسيرة التاريخية ، أو هى بسبيلها الى تجاوزها ، بالاضافة الى أنه يخضع فى كل حالة لنقد المرحلة التالية لها ، اذ أن التباعد الدائم ينأى بناعن كل من ولدوا قبلنا » .

ونفس هذا المدلول التاريخى هو الذى نعثر عليه مثلا عند « بويرو » فى مسرحية « الكوة » مع عالمين ، بدلا من مهرجين ، يخرجان فى الاستراحة ويتبادلان الرأى يتصورهم المؤلف بلون من الخيال العلمى ، وهم يخضعون سلوكنا اليوم ، فى القرن العشرين ، لنوع من النقد الدقيق كما ينصح « بريخت » . ولا يقف الأمر عند هذا التشابه العام ، بل نعثر على بعض العناصر التى توحى بتأثر « بويرو » بمواقف محددة من «بريخت » ، فنجد مثلا فى المشهد الأخير من مسرحية « القاعدة والاستثناء » هذه الكلمات : —

لقد رأيتم وسمعتم .

رأيتم حدثا عاديا

حدثا مما يقع كل يوم .

وبالرغم من ذلك نرجوكم .

أن تكتشفوا الغرائب خلف المعتاد

وتحت ما هو يومى ، توقعوا ما لاشرح له

على أن تؤرقكم الأشياء الأليفة

فعند القاعدة ..

اكتشفوا الضغط

وحيث تمكن هذه الضغوط

اعثـروا على العــلاج .

وهذه النهاية تشبه الى حد كبير كلمات « هو وهى » فى مسرحية « الكوة » تعليقا على الأحداث ودعوة للتأمل ، خاصة عندما يوشكون على الختام ويبرزون الجانب التعليمى للمسرحية ، ولكن « بويرو » بحسه الدرامى القوى لا ينساق وراء تأثير « بريخت » بأبعد من ذلك لحرصه على قيمة « التوحد » ، اذ أن نظرية التباعد كانت تقتضى منه مثلا أن يجعل وظيفة « الاثنين » اللذين يقدمان المسرحية تذكير المشاهد دائما بأنه أمام تجربة علمية مفارقة وليس أمام أحداث حقيقية ، ولكنه يتخذ موقفا عكسيا اذ يجعلهما يدعواننا للاندماج فى الأحداث مؤكدين لنا أنه ان لم نشعر فى لحظة من اللحظات بأننا أمـام مخلوقات حقيقيـة من القرن العشرين فتجربتها حينئذ فاشلة ، أى أنه بذلك حريص على الاندماج والوهم الواقعى المتوحد بأكثر من تمسكه بالتباعد والتأمل « البريختى »

ويبدو أن مؤلفنا قد قرأ بامعان ما قاله « بريخت » فى كتاباته عن المسرح ذات مرة : « لو استطعت أن أمتلك مسرحا لتعاقدت مع مهرجين يخرجان فى الاستراحة ، ويتبادلان الرأى حول مدلول العمل ورد الفعل عند الجمهور » .

فتعاقد فى مسرحية « الكوة » مع العاملين الذين أشرنا اليهما ، كما عمد الى نفس هذه الحيلة الفنية فى مسرحيته التى حللناها من قبل « القصة المزدوجة للدكتور بالمى » حيث يخرج لنا فى بداية المسرحية وفى نهايتها رجل أنيق وسيدة لامعة فى ثياب السهرة يدعواننا كى لا نعبأ بما يقال ولا نصدق ما يحكى ، ولكى نتأمل ــ من بعيد ــ الأحداث الدرامية التى تهز وجداننا حتى نلمس ما فيها من مبالغة ، وان كان التأثير الذى يصل اليه مؤلفنا بهذه الحيلة هو فى جوهر الأمر عكس ما كان يقصده « بريخت »، اذ كلما أسرف الممثلان فى الاشارة الى وجوب التباعد أدركنا عمق استلابهم وفداحة خداعهم والايقاع المأساوى الجاثم فى نبراتهم .

فاذا تتبعنا بعض العناصر « البريختية » فى مسرحيتى « بويرو »

اللتين كتب هذا الفصل أساسا مقدمة لهما وجدناهـا متعددة المظاهـر والأحوال ، ويكفى أن نلتقط منها أمرين فقط فى هذا السياق : ـ

أولهما : يتصل بلغة « الأسطورة » الشعرية ، التى يبدو أن « بويرو » قد استلهم فيها لغة « بريخت » فى مسرحياته الأخيرة ذات النغم الشعرى الرفيع ، ولهذا فاننا لا نكاد نمضى فى قراءتها حتى نستحضر الأناشيد العذبة التى نجدها مثلا فى مسرحية « بريخت » « الشخص الطيب فى سوتشجان » ، كما أن حضور الآلهة على الأرض لاقرار العدل والبحث عن الخير عند « بريخت » يقابله فى مسرحيتنا نزول سكان كواكب المريخ الى الأرض لاعادة التوازن للعالم المختل ، وان كان الايهام والخديعة فى « الأسطورة » قد جسما الواقع المأساوى وعمقا من قراره الشعرى بشكل فائق .

ثانيا : لا نكاد نمضى فى مسرحيـة « حلم العقـل » حتى ندرك أن العروض السينمائية التى يستخدمها مؤلفنا باقتدار عظيم تشبه الى حد ما ، ما لجأ اليه « بريخت » فى تقديمه المسرحى لقصة « الأم » ، وان كان « بويرو » كعادته دائما ، يتجاوز التباعد « البريختى » ليتيح للعنـاصر التشكيلية فرصة الالتحام فى بنيـة الصراع الدرامى فى عالم « جويا » الداخلى والخارجى ، مما يحيل الصور المعروضة الى فلذات حية من النسيج المسرحى ، تقوم بوظيفة نشطة فى تكثيف صراع البطل والتعبير المجسـم عن تمزقاته الداخلية منفذة فى عمل درامى وتشكيلى معا .

على أن ما يجمع بين هذين المؤلفين الكبيرين ـ بالرغم من كل الفوارق التى يمكن رصدها والاستقصـاء فى تحليلها ـ انما هو أصالة موقفهما النقدى من الحياة والفن ، « فبريخت » يؤكد فى جميع كتاباته أنه « ينبغى تشريح اللحظة السلبية الحاضرة فى مظاهرها الايجابية ، فهذا النقد للعالم فعال وتنفيذى وايجابى ، واذا كنا فى مصطلحنا اليومى نسمى العمليات الجراحية التى تهدف لتجميل الحياة البشرية فنا فلماذا نفصل الفن عن هذه الفنون » .

وهذا المفهوم النقدى الاجتماعى هو ما ينتهى اليه « بويرو » عندما يضع فى مسرحه العوالم الفردية والاجتماعية موضع التساؤل والنقد ، من خلال تشكيلات جمالية تنفر من الصيغ المنجزة ، وتنحو الى البحث عن أقصى ما يمكن من التوافق بين طرفى التوتر المسنون بين الرسالة والوسط الذى تتجسد به ولا توجد الا من خلاله .

الأسطورة وحلم العقل :

هناك رباط دقيق يجمع بين هاتين المسرحيتين بالرغم من تباعدهما الشكلي نسبيا ، فاحداهما وهي « أسطورة » ـ وقد أضفنا لعنوانها للتوضيح كلمة « دون كيشوت » ـ كتاب شعرى وضع ليمثل فى الأوبرا بمصاحبة الموسيقى ، ويصوغ رؤية معاصرة لانسان اليوم ، ويبحث فى أعماقه عن روح « دون كيشوت » الخالد ، والثانية وهي « حلم العقل » ـ وكان يمكن أن يترجم عنوانها « نومة العقل » أو « غيبة العقل » ـ أيضا مسرحية فذة من قمم المسرح العالمى المعاصر ، تكشف عن بطولة فنان مغرق فى وحدته ودون كيشوتيه أيضا ، وهو رسام اسبانيا الأكبر « جويا » (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) فاذا أخذنا فى التقاط الخيط الذى يجمع بينهما وجدناه لا يقتصر على الطابع البطولى المثالى للشخصيات ، وشرارة المأساة التى تتفجر عند اصطدامها بصخر الواقع التاريخى المحدد ، وانما يتصل بشىء أدق وأعمق من ذلك وهو الباعث الذى حدد موقف المؤلف فى كلا العملين ، فقد كتب « بويرو » هاتين المسرحيتين فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ، وكان يمر ـ فيما يبدو ـ بمرحلة احباط شديدة فى نزعته الثورية ، فقد طال انتظاره ، وانتظار جيله كله ، للخلاص من وطأة حكم « فرانكو » بما يمثله من تمادى الظلم فى الوجود ، وتحدى القوى الرجعية لمنطق التطور ، فاخذ كاتبنا يتعلق بنوع من الحلم اليائس فى تدخل قوة عظمى نتيجة الحرب القاهرة لتزيح كابوس الأوضاع التى كانت مستقرة للأعداء على مدى ما يربو على ثلث قرن بأكمله · فهل خيبت هذه القوة العالمية ظنونه مثلما خيبت ظنون الكثيرين ، وجعلته يقف على حافة الشك فى جدية الثورة العالمية ؟ وهل قادته هذه الخيبة الواقعية الى حلم مثالى مستحيل ينتظر فيه الانقاذ بمعجزات العالم الآخر بنوع من الردة الغيبية ؟ وهل أصبح هبوط أهل المريخ على سطح الأرض فى «الأسطورة» وظهور الأجسام الطائرة فى «حلم العقل» هو البديل عن الثورة فى رؤية «بويرو» المحبطة فى هذه المرحلة ؟ أم أن هذه الرؤى ليست تعبيرا عن الافلاس فى العقل الثورى ـ خاصة ان كانت ملتحمة فى المواقف المسرحية بكثير من العناصر الدرامية الايجابية ـ بقدر ما هى لون من « مأساة النبوءة » التى تصل بالتوتر الى ذروته الفاجعة ، ثم ترفع الرأس لتستشرف فى الأفق ، عن ايمان ويقين ، لا عن وهم وخداع ، خيوط فجر الخلاص ، وعندئذ تكون هذه القوى الغيبية فى الظاهر ، رموزا للقوى الثورية الحقيقية التى تنتفض فى أحشاء الحاضر ، وتتمخض عنها بالفعل حركة المستقبل ، وتكون النبوءة شاعرية علمية فى نفس الوقت ، وتصبح اسبانيا اليوم ـ المتفتحة المدهشة النموذجية فى مسيرتها السلمية الواثقة فى رحاب الحرية والديموقراطية والتقدم الحضارى ـ هى تجسيد الموكب الذى كان يغنى له منذ سنوات عديدة

شاعرنا بحس مستقبلى أصيل وهو يردد فى شجى عذب فى « الأسطورة » قـــوله :

« أغنى للنجمة البعيدة الصبوح
مفعمة بالسلام والشرف والذكاء
وهى ترقبكم بعيونها الصافية
وتنتظر برفق نهايتكم الوشيكة
لتزرع العالم بالنعم الوريقة
ترعاكم من أعماق الزمن
بصبر أبدى جميل
فارتجفوا أمام ضوئها الشرود
لأنها ستقهركم ·
أيها الغالبون ، بوسعكم قتلى
أيها السفاحون التعساء ··
لكنى أغنى ·· للنجمة البعيدة الصبوح !

نسمع هذه الأبيات يتغنى بها البطل فى أصفى وأشجى لحظاته ، وأقربها للتعبير عن روح العمل ، فندرك مدى براعة « بويرو » فى الالتحام بفلذة من حشاشة وطنه ، مستثيرا الأسطورة التى جسمت تاريخ العاطفة والحلم الانسانى فى قصة « ثيربانتيس » الخالدة ، لا من الوجهة الشكلية فحسب ، عنـدما تقع أحداث الأوبرا على مسرح تعرض فوقه كل ليـلة « دون كيخوته » ، ويقوم بدور الأبطال فيها نفس الشخصيات التى تمثل فى العرض خـــلال استراحتهم الممتـدة لأربع وعشرين ســـاعة لظروف الطوارىء ، وانما نستطيع أن نقول انها تعصير « لدون كيخوته » ، ونقل مأساته لعالم اليوم ، وتحويلها الى عمل تاريخى محدد ، فبطلنا الأسطورى الذى كان يحلم بالعدل المطلق والحرية التامة والسلام الحقيقى ، لا يلبث أن يتخذ موقفا نسبيا مناسبا لعصرنا ، اذ يدرك أن الانسان بمفرده ليس جديرا بصنع التاريخ ، بيد أنه بمساعدة اخوة له فى هذا الكون ـ وهم سكان المريخ ـ سيتمكن من أن يملأ الأرض حبا وخيرا وسلاما ، أما لماذا يلجأ الى أهل المريخ بعد أن سخر منه أهل الأرض فهذه هى المأساة فى موقفه ، وهم سيأتون اليه ـ لا غزاة فاتحين ، وانما زوارا يفرضون علينا ما لم ننجح فى تحقيقه ، وهذا هو الهجاء الاجتماعى المرير ·

ويتمثل « بويرو » عبر سلسلة من الحيل الفنية عناصر حميمة تربط بين أسطورته ورواية « دون كيخوته » بعد تعصيرها وتعميق دلالتها ، فبطله « الوى » يتصل بهذا العالم المريخى عن طريق خوذة « دون كيخوته » الشهيرة التى لم تكن سوى وعاء الحجام ، يضعها على أذنيه فتنقل له عالما من الأصوات الموسيقية الجميلة ، وتعده بقرب ساعة الخلاص ، فنفس الوعاء الكيخوتى يتحول الى جهاز استقبال عصرى اليكترونى ، واذا كان « دون كيخوته » قد أصيب بلوثة نجمت عن ادمانه لقراءة قصص الفروسية المثالية فى العصور الوسطى ، فان « الوى » قد أدمن بدوره قراءة قصص الخيال العلمى التى تروى حياة سكان الكواكب البعيدة ونجاحاتهم المشوقة فى التغلب على المشاكل التى ما زالت ترهق بنى البشر فى السيطرة على المادة وتوازن الحياة فى مجتمعاتهم ٠ ولا يلبث صاحبنا أن يرى بين الحلم واليقظة جماعة من هؤلاء الزائرين يداعبون نفسه المرهقة ، وروحه المضنى، ويخبرونه بنبأ له عذوبة وحلاوة ، وهو أنهم هبطوا على الأرض وسيطروا على كل شىء فيها وحولوها الى ما ينبغى لها من استقامة وعدل ونعيم ، أما ملابس هؤلاء الزوار الفضائية ، وأدواتهم الكونية ، ولغتهم الغريبة ، ووسائلهم العلمية فكل هذا يتم بناؤه باحكام شديد ، نتيجة لهواية مؤلفنا القديمة فى معايشة قصص الخيال العلمى ، مما يعمق طابع المعاصرة الدامغ لهذه الأوبرا ، كما تعمقه كذلك تلك الحيلة المفزعة التى لجأ اليها الساخرون من « الوى » اذ تقنعوا بثياب من مخزون المسرح ، وأوهموا صاحبنا ـ وتابعه الأمين سيمون ، الذى يؤدى فى الحقيقة نفس دور « سانشو بانثا » تابع دون كيخوته البدين ـ أوهموهما بأنهم زوار المريخ ، واستخدموا الوسائل الصوتية والضوئية المتاحة للمسرح الحديث لايهامهم بأنهم مسوقون لرحلة فى مركب فضائى ، ولا يدخل الاثنان وحدهما فى الخدعة ، بل تشد أعصاب المتفرجين وقتا ليس بالقصير ، حتى تتكشف المفاجأة ، ويفيق أفراد المسرح من الصدمة ، ويشتركون بتلذذ بوهيمى فى اللعبة التى يظل « الوى » ضحيتها حتى النهاية ، ولا يسعه عندما يتبين الخدعو الا أن يعترف بأنهم :

« يسخرون من مغن متواضع عجوز
يئن تحت وطأة جرح لا يرقأ
ويحلم بسماوات وعوالم بعيدة
للانسانية المعذبة على سطح الأرض ٠

وقصته كلها تلخصها أبيات من الشعر الشعبى ، تستخدم كافتتاحية للأحداث ، ثم يعود المؤلف لاستخدامها فى نهاية العمل ، الا أنها تعطى الى جانب هذا التكثيف المركز ايقاعا شعريا خاصا ، وخلفية شعبية مميزة ،

تزرعنا فى قلب أرض « قشتالة » الاسبانية العريقة التى تنضح بالأصالة والحكمة :

« ووصل الفارس

الى النبع البارد

كى يطفىء احتضاره

لكن المساء ..

لم يستطع له ريا »

ويتخلل الأحداث نوع من التعقيد الذى يتجاوز هذه الخيوط البسيطة ، عندما يأتى الى « الوى » صديقه القديم « اسماعيل » الزعيم النقابى الذى تطارده قوات البوليس ، جاء يلتمس مأوى عنده ، فيدور بينهما حوار طريف يكشف عن طبيعة العقليتين : احداهما واهمة حالمة تلتمس العزاء فى المعجزات ، والأخرى عملية « تكتيكية » تعرف طريق الكفاح وتمارسه بما يقتضيه الأمر من دهاء وحركية ، ويخفيه « الوى » فى مقصورته حاملا اليه الطعام والشراب ، حتى يداهم البوليس المسرح بحثا عنه ، فيبرز من المقصورة شبح مقنع وضع على عينيه نظارة سوداء وتلفع بكوفية ضافية ، وبعد تدويخ رجال البوليس قفزا من بلكون الى آخر يدوى طلق رصاص يسقطه على خشبة المسرح ، فى نفس اللحظة التى يفتح فيها باب المقصورة ويندفع منه شخص نحيل وهو يهتف : « دعوه فأنا اسماعيل الذى تبحثون عنه » لكن بعد فوات الأوان ، فهذا الذى وقع ليس سوى « الوى » الذى خرج فداء لصديقه المناضل ، وضرب المثل على أن الحالمين قد يكونون من أعمق الناس ثورية وأجرأهم على التضحية ، بينما لا يتورع محترفو الكلام أحيانا عن التردد والعجز بحجة «التكتيك» وحساب المكسب والخسارة ، وهكذا يكتسب الحدث نبرة مأساوية مشكلة حادة ، أوشكت أن تفقد جلالها فى أثناء « الفارس » السابق المتصل بأهل المريخ ، ويكتسب كذلك « دون كيخوته » العصر الحديث بعدا جديدا يتناسب مع تنامى القوة الفاتكة لعناصر الشر والاضطهاد فى العالم التى لا تقف عند حد جرحه بخدوش لا يلبث أن يبرأ منها كما كان الأمر فى العصور الوسطى ، وانما تنتهى بنفاذ رصاصة ثاقبة الى رأسه الذى عششت فيه أحلام الاصلاح الوردية ، اذ لا يكتفى عالم اليوم بالسخرية منها ، بل يصر على وأدها بلا رحمة ، ويصبح الخطأ ــ لو كان ثمة خطأ ــ تعبيرا عن عمق حكمة المقادير فى مواجهة طرفى الصراع الحقيقيين ، وتحميل التضحية لمن هو أهلها وأحق بها .

والنغم السائد فى هذه الأوبرا هو الهجاء الاجتماعى على المستوى

العالمى ، فليس الشر محصورا فى نطاق وطن بعينه ، بل هو داء العصر كله • لذلك فالنقد الذى توجهـه – على حدته – يتسم بطابع العالمية ، ويستخدم المؤلف للتعبير عنه وسائل فنية جديدة وقوية مثل قوله : « فوق سواد القاع تلتمع صور للرعب الذرى ، تحل محلها بالتدريج رؤى مريعة ، أكوام من الجثث البشرية ملقاة فى معسكرات الاعتقال ، تلال من النظارات وأمواس الحلاقة والأحذية والحيوانات الميتة والطيور والحشرات المتعفنة ، جراحات حربية فى وجوه مخيطة لا عيون لها ولا أنوف ولا آذان ، وأناس بجبائر تكسو كل جسومهم » ثم يأتى تعليق « الوى » الساخر على ذلك قائلا :

« أيامنا بلا شك حلوة جميلة
أدرك فيها الانسان للمرة الأولى
أنه سيد قدره ورب مصيره ••
طريف أمر هذا الحيوان الاله الذكى الواثق
يعمد للحرب ، ويظن أنه سيجنى السلام
ويسمى الكذب أدبا
يقبل ويفحش ويتوهم أنه يحب
وعند الفزع يشرب ويتسلى
ويتمتع بلا حدود كى يقتل عذاب ضميره
فيضاعف حينئذ عذاب كل الأرض
يحرق الكتب ويمنعها ويعتقد
أنه بهذا يعزز الخير ويتوج الحقيقة » •

وتعود خيالات القاع الأسـود •• كتب تحرق ، وجوه تبتسم أو تتقلص ، ضرب بالرصاص ، اعدام على المقصلة أو الكرسى الكهربائى ، هذا هو العالم الذى تعرضه المسرحية • ومن الواضح أن ما يحدث لا يقتصر على وطن بعينه •• انها الكرة الأرضية ، هذا الانسان المسكين هو موضوع الهجاء ، وخاصة عندما يحكم « بحكمة » فيبرع فى تزييف الحقائق وتضليل الشعوب ، ولعل أمر هجاء نعث رعليه فى هذه المسرحية هو ما يتجاوز الكلمات المباشرة وينبثق من المواقف الدرامية المشحونة بالحنان والشعر ، والمبطنة دائما بنغم مأساوى نفاذ هو السيف القاطع فى ادانة جرائم العصر ونشدان خلاص الانسان •

وبالرغم من أن هذه الأوبرا عمل فريد فى انتاج مؤلفنا بالنظر الى صيغته الا أنه وثيق الارتباط كما أسلفنا بنزعته التى تنحو فى قطاعات متميزة من انتاجه الى الاعتداد بالخيال والأحلام على أنهما أحق من الحقيقة ، وأصدق من الواقع ، وأنبل فى نهاية الأمر من توافه الحياة ، خاصة عندما تكون تعبيرا متفجرا عن توتر مكبوت ، وأشواق لا تعرف طريق التحقيق ٠ أما « حلم العقل » فقد بدأت تختمر لدى مؤلفنا ـ الذى لا ننسى أنه كان فى شبابه فنانا تشكيليا ـ بملاحظة عابرة سمعها من صديق له عندما قال « أعتقد أن جويا كان يسمع مواء القطط » ، ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى عايش فيها تاريخ الفن الاسبانى واستحضر واحدا من أعلامه الكبار على خشبة المسرح ، لكن المتابع لانتاج « بويرو » يرى أنه قد بلغ هنا ذروة النضج الفني وبدأ صفحة فائقة فى تاريخه الدرامى وربما فى تاريخ المسرح الاسبانى كله اذ كثيرا ما نجد مؤرخى الأدب الأوربى يأخذون على المسرح الاسبانى المعاصر ـ خاصة بعد لوركا ـ طابعه المحلى الاقليمى ، وانفصاله عن التيارات العالمية فى أشكالها التقدمية الجريئة ، مشيرين الى خلوه مثلا من نماذج العبث واللا معقول ، باستثناء « أرابال » المهاجر الى باريس ، وانحصاره فى نطاق الواقعية الجديدة التى استنفدت طاقتها وأضحت عاجزة عن الوصول الى أعماق الانسان المعاصر ٠

ولقد كان من التعسف والافتعال انتظار مثل هذه الأعمال من المسرح الاسبانى الذى يتبع فى تطوره منطقا فنيا ، ليس معزولا عن التجربة المسرحية العالمية ، بقدر ما هو خاضع لعوامل قومية تضفى عليه صبغة متميزة ٠ ولكن ظهور « حلم العقل » يشير الى نتيجة هامة وخطيرة ، وهى أن التطور الثقافى والفكرى لاسبانيا لا يبعد بها كثيرا عما يحدث فى جاراتها ، بل انه يقود الفنانين فيها الى نفس الاتجاهات بطريقة عفوية لا يمكن لأكثر النـاس تجنيا أن يعتبرها من قبيل التقليد ، واذا كانت سطوة التقاليد قد دفعت بالطليعيين الاسبان الى اللجوء الفنى الى باريس ، ربما ليمارسوا دورا لقيادة الرائدة ، مثل « بيكاسو » فى فن الرسم . « أرابال » فى المسرح ، فان الموقف لم يلبث أن تغير ، عنـدما اختمرت جميع العناصر ، وانبعثت حركات التجديد فى الشعر والرواية قوية عارمة ، لم تقف فى وجهها سطوة التقاليد ، وها هوذا المسرح الاسبانى متكئا على تراثه الحضارى ومواقفه التاريخية ، يغزو منطقة اللا معقول ، بأعمق منطق معقول ٠ وينبغى أن نتسامح فى مصطلح اللا معقول هنا ، لأنه قد اكتسب خصائص جديدة ، فلم يعد تجريدا هيكليا ذهنيا مثل هذا الذى مارسته المسارح الفرنسية فى النصف الثانى من القرن العشرين ، ولكنه عمل توثيقى رائد ، يخط لنا شهادة ميلاد هذا النوع فى اللغة الاسبانية بطريقة مشروعه أبوه الواقع وأمه الحياة الفكرية القومية ، وعبارة « جويا »

للمسرحية التي نتحدث عنها عنوانها : « حلم العقل » أو « نوم العقل » — ينتج الفظائع « هي نفسها شهادة الميلاد · ان المستحيل لم يبتدعه فكر المؤلف ، ولكن أملته البشاعات التي تزخر بها الحياة ، ومؤلفنا بالاضافة الى ذلك لم يقطع حبانه مع المسرح الواقعي ، وهذا هو المهم ، مازال هناك جسر يربطه به وهو صمم البطل · فلو نسينا للحظة واحدة أن « جويا » كان أصم لأدركنا مدى الطليعية اللا معقولة في هذه المسرحية · ومع ذلك فنحن لا نتمنى فقدان هذا الجسر ، لأنه التبرير الضروري الذي يسمح للمشاهد بالاطلال على العالم الداخلي للفنان ، كي يرى فيه عظمة دنيانا وبؤسها معا ، ولقد أتاح له هذا الصمم ، الحقيقة الرمز ، الفرصة ليقدم عملا مشحونا مفعما بالمواقف التي تتفتح فيها روح السخرية ، « فجويا » يهتف أحيانا « كثيرا ما أعتقد أن الآخرين أكثر صمما مني » ، وهو يلاحظ التناقض المسنون بين دنياه الباطنية وأشكال الناس من حوله ، بين عظمته وبؤسهم ، بين حياته وموتهم ، يقول « جويا » — وهو وحده الذي يقول ما دام على خشبة المسرح ، أما الآخرون فيتلمظون أمامه بالاشـــارات فحسب — « الناس يضحكون ، يغيرون ملامحهم ، يكلمونني ، وأنا أراهم أمواتا ، فأتساءل : ألا يحتمل أن أكون أنا الميت الذي يشهد عبث الديدان في تل الجيفة » · نقول ان « جويا » هو وحده الذي يتكلم في المسرحية — وهذه هي الحيلة التكنيكية الماهرة للمؤلف — فيضعنا في داخله ، نفكر معه ، ونرى بعينيه ، و « لا » نسمع بأذنيه ، وقد سبق للمؤلف أن عرض لنا مرتين عالم المكفوفين ، ولكنه هنا يضعنا داخل عالم الصم ، في حضرة « جويا » على الآخرين أن يتحولوا الى دمى ، ما نسمعه من صوت غير صوته انما هو مناجاة سرائره وايقاع وجدانه · انه ينتمي الى عالم الشعر المكثف العميق · لقد نقل « بويرو » انجازات قصة تيار الوعي ، بعد تقطيرها وتوظيفها — الى عالم المسرح ، واكتشـــف الى جانب أبعادها الـدرامية والمأساوية كيف أنها عندما تصل الى نقطة التماس مع العالم الخارجي ، تفجر شحنة هائلة من روح الفكاهة تنبع من طبيعة المفارقة بين العالمين ، ويكفي أن نشير الى مشهد الحوار الصامت بين رفيقة « جويا » وزوجـة ابنه والذي ينتهي الى انفجارهما في قوقأة ونهيق صاخبين ، مما يلقينا في حالة مرحة تترقرق لها دموعنا ، وتنتزع منا الضحك الشبيه بالنشيج لصخبه وقسوته ·

وقد تصل الدراما في داخل الفنـــان الى مستوى من العمق يمس المسرحية بعصا سحرية ، تحيل هذيانها الى نوع من الشعر الرفيع ، شعر تتألق فيه طاقات « جويا » الروحية الخلاقة التي لا تبدع بالريشة فحسب ، بل وبالكلمة أيضا تعطي للعمل طابعا شجيا يتكامل مع روح الفـكاهة ليقرب من المأساة ويقف على أعتابها ، لا بدمعة الميلودراما الباسمة ، وانما

بلحظة الاضاءة الصافية الأسوانة ، فى مثل هذا المشهد الذى يقول فيه « جويا » لرفيقته عندما تثور فى نفسه الشكوك : ـ

أكفان من النار تغطيك ٠٠ تغطيك

من ثلج سترانى ، أعبر ضاحكة على صهوة جواد

من كفنك الثلجى ٠٠ ثم ينمحى أثرى من الهواء

وأنت تعض شرايينك ٠٠ يجف حتى هيكلك العظمى ٠٠

وتقوم حركة المسرحية ، الى جانب هذا الصراع الداخلى ، على نوع آخر من الصراع المتحرك بين الملك والفنان ، فى المشهد الأول يكيد صاحب الجلالة للرسام العنيد ، طبقا لسياسته العامة التى تهدف الى تحويـل الشعب لقطيع مطيع لسطلته المطلقة ، « لا أريد ديكة تتصارع ، بل رعايا وادعين ٠٠ يرتجفون ٠ وبحرا من الدموع لقاء كل السباب الذى يقذفوننى به» ٠ وهو يريد أن يقوم وحده بدور المروض : « لكى تكون سلطتى مطلقة لا أريد محاكم تفتيش ، فالـــذين يطالبون بمحاكم التفتيش ـ وهم القسس ـ استعملوها لخدمة مآربهم حتى أصبحت مكروهة من عامة الشعب » ٠

وقد حذفت هذه الفقرة من المسرحية خلال العرض ، كما يشير الى ذلك النص المطبوع ، لا بأمر من الرقابة ، وانما لضبط الوقت ، وكلون من تصرف المؤلف الذى التزم سياسة المهادنة للسلطات الدينية ٠ ولولا أن القسيس الذى يظهر فى « حلم العقل » وهو الأب « دواسو » يقوم بدور هام فى حماية « جويا » لكان موقف مؤلفنا أقرب الى عداء الكنيسة ، ومع أن « دواسو » كان أداة للملك فى تنفيذ مخططه الارهابى ضد الفنان الكبير الا أنه لم يتآمر معه ٠ فهـــذا الأب الذى كان مكلفـا بالرقابة على المطبوعات يزور « جويا » ليقنعه بطلب العفو والنعمة من رب التاج ، فيرد عليه الفنان : « أشكر لك زيارتك ، لكن قل لى ، هل كلفوك أيضا برقابة اللوحات ؟ لا تخدعنى ، فأنا أصم والجميع يحاولون خداعى ، ان كنت قد جئت لتحاكم رسومى فلا تخف ذلك على » ويتجاوز هذا النقد المرير هذا المستوى ليصل الى مناقشة رسول الملك فى مشروعية السلطة المالكة نفسها، وينقض دعواه فى اعتمادها على الحق الالهى المزعوم بسخرية قاسية قائلا : « الحق الالهى ٠٠ هيا يا صديقى ٠٠ أتعنى ما تقول ؟ اسمع يا أبى ٠٠ انك لست قسيسا تافها فى قرية مغمورة ، بل عالم لغوى ينتظره مقعد فى مجمع الخالدين ، فلا يمكن أن تكون مؤمنا بذلك ٠٠ أو تعتقد أن دم عزيزنا « فرناندو » ينحدر فعلا من أبيه الملك « كارلوس » ؟ أما أنا فأجرؤ على سوء الظن ، وأؤكد لك أن العـذراء لم تكن تثق بقوة ارادة الملكة الأم ولا بطهرها » ٠

وهذا هو موقف « جويا » المتحرر باقصى ما يتيحه له منطق عصره ، وهو لذلك يرفض طلب الصفح من الملك ، ويترفع على الذهاب الى قصره ، ويفضل البقاء وحدة ليرسم لوحاته البشعة ، بلا سيد ٠ « لقد رسمت هذه الأشكال البشعة يا أبى لأنى رأيتها ، وبعد ذلك رسمت هذا الكلب الوحيد الذى لم يعد يدرك شيئا وأصبح بلا سيد ٠ ولقد شهدت أنت كل الشناعات ، لكنك ما زلت فى القصر بجوار سيدك ، أما أنا فكلب يريد أن يفكر على النحو التالى : منذ قرون عديدة انتزع أحد بالقوة ما ليس له ، وفى مواجهة هذه القوة جاءت قوى مضادة ، وهكذا دواليك حتى الآن » ٠ ولا يهمنا فى هذه الفقرة دلالتها الصريحة على موقف « بويرو » السياسى ورفضه للملكية فى عصر طغيان النظام الفاشى فى حياة « فرانكو » ، وانما يهمنا منها استشهاد المؤلف بتفاصيل لوحات « جويا » واستقاء الدليل منها على موقفه السياسى والفكرى ، وانبثاقه من الواقع التاريخى لعصره ، مرتبطا بتطوره الداخلى كفنان ، فليس الرسم هنا آراء مبثوثة عن كيفية التصوير ، ولا اخبارا تساق بمناسبة عرض اللوحات كتعليق ذكى عليها ، وانما هو ملتحم بطبيعة الحدث ، فالصور التى لا يتوقف عرضها على الجدار الخلفى للمسرح ليست ديكورا للمناظر ، ولا لوحات ممسوحة ، وانما هى أعمال تقدم عناصر درامية بشكلها وتفاصيلها ، وتتقدم فى التعبير عن مراحل أزمة الفنان بالتوازى والتشابك مع الكلمات والحركة الفعلية الخارجية والمسرحية كلها ـ بهذا المنظور ـ محاولة لتأويل لوحات « جويا » فى مرحلته الأخيرة المريعة ، وربطها بحياته الخاصة والعامة فى تلك الحقبة التاريخية المحددة ٠

وينتهز مؤلفنا فرصة لوحة « جويا » الشهيرة « أسموديا » التى تمثل امرأة جميلة تحمله الى جبالها الساحرة ليرتاح من عذاب البشرية فيجعله يرى ما هو أهم من ذلك ، يرى أناسا يطيرون ، أو أطباقا طائرة ، قبل عصر الطيران بطبيعة الحال ، مما يضع « جويا » فى منطقة قريبة من « دون كيخوته » ويكشف عن رغبة مؤلفنا فى البوح بأحلامه فى الخلاص على يد قوى من عالم آخر ان لم ترد قوى عالمنا أن تتحرك بجهد مخلص فى تحرير الانسان وتحقيق امكاناته المبدعة ٠

ويبدو أن العجز الجنسى الذى يكاد يحاصر « جويا » فى شيخوخته، ويتضح فى علاقته برفيقته « ليوكاديا » ليس سوى صورة أخرى للاحباط السياسى الذى يقهره ، ويتوحد مصدر التحدى فى لحظات فائقة ، عندما لا تصبح المرأة بمجرد وجودها الى جواره دليلا لا يطاق على ضعفه وعذابه فحسب ، بل تقوم هى نفسها بدور تحذيره من المحظورات السياسية وتنبيهه لوسائل القهر فيها ، وهى تعرب بالحاح عن مخاوفها قائلة : « كل يوم يمر تتفاقم اجراءات النفى والسجن والشنق للمتحررين ،

وفرانشو « جويا » متحرر أسود ، من هؤلاء الذين لن تأخذ بهم أحد رحمة في اسبانيا لزمن طويل ، واذا كانت المطاردة قد بدأت فسوف يقتنصونه هو الآخر ، وهو يعرف هذا ويظل ساكنا لا يريم ، هذا هو الجنون » ٠
وعلى هذا فان وقائع المشهد الأخير الذى يديره الملك بلا نبل ، والذى تتم فيه أمام عينى « جويا » جريمة انتهاك رفيقته يكتسب كثافة مأساوية عميقة ، بادماج هذين البعدين للعجز : الشخصي والسياسى ، وينتهى بقهر البطل فعلا ، واذلال روحه ، حتى لا يبقى منه سوى شبح مضحك يقف على خشبة المسرح بطريقة هزلية مؤسية ويقول :

« يا لها من سخريات ، كوميديا أراجوزات ، أدخلوا أيها الرجال وأيتها السيدات ، شاهدوا غيرة القوادين ٠٠ العجوز المضحك يهدد رفيقته الشابة ، لأنه لم يجرؤ على ملاقاة غيرها » ٠

ثم تأتى عقب هذا المشهد عملية اندماج عارمة ، بين « جويا » العجوز الذى يقف على حافة القبر مع وطنه ، الذى يقف هو الآخر على حافة الهاوية، لأن الحكمة فيه تغط فى سبات عميق ، ولأن العقل فى غيبوبة حالمة ، أما من الذى انتصر فى هذا الصراع فلا أحد ، لأن الملك وان كان قد نجح فى اذلال الفنان ، وسحق قلبه بالخوف ، فلأنه هو نفسه كان قد صرعه الخوف ودمر نفسه : « من ذا الذى يثير فينا الخوف ؟ انه الانسان الذى مات من الخوف ، ولقد هزمنى ، الا أنه كان مهزوما من قبل » ٠

أما عن كوابيس جويا وتصوراته ، أحلامه وعذاباته ، فان تآلفا قويا فى الوسائل الفنية الرئيسية التى استخدمها مؤلفنا فيها ، وهى الصوت والصورة ، وهما يمارسان الفعل الدرامى ، قد نجح فى ارتياد عالم من اللامعقول تتكثف فيه كل تلك الوسائل لتصب فى مجرى متوتر مسنون يستنفد امكانيات الفنون المسرحية والتشكيلية الجمالية عندما تتعانق تستقطر ما فى المأساة من شعر ، وما فى الحياة من فن ، عبر مسرحية تاريخية موغلة فى المعاصرة ، تمثل ظاهرة حقيقية فى فن الرسم والمسرح . بقدر ما يمثل صاحبها ذروة باذخة فى سماء المسرح الاسبانى والأوربى المعاصر ٠

ساسترى والدراما الثورية

ساسترى رجــل المسرح :

دخل ألفونسو ساسترى الحياة الأدبية الاسبانية وهو لا يزال يافعا فى التاسعة عشرة من عمره سنة ١٩٤٥ ببضع مسرحيات طليعية رأى فيهـا النقاد استجابة مباشرة للمسرح الأوربى عامة والفرنسى خاصة ، اذ ربطوها بأعمال « سارتر » الوجودية ، وبالرغم من أنه ينكر أية صلة مبكرة بالكاتب الفرنسى الـكبير ، الا أنه عنـدما يعرض طريقة تبلور أفكاره ومحاورها الأساسية ، والعوامل الفعـالة فى تشـكيلها يعترف بأن المناخ الأوربى ومشاكل المقاومة الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية كان لهما أثر بالغ فى تصوره لقضاياه ، واذا كان لنا أن نسلم « لألفونسو ساسترى » بهذا الاستقلال فى نشأته الفنية فان علاقة أخـرى وثيقة وحميمة قد ربطته بالتيار الوجودى الذى تنفسه جيله ، وهى العلاقة الفلسفية ، فمؤلفنا لم يكون مجرد صانع ماهر لقطع مسرحية متناثرة ، يلقى بها للجمهور من حين لآخر ، وانما كان رجل فكر وعمل ، وفلسفة ومواقف ، فهو منظر لأدبه ، ودارس جاد للواقع من حوله ، ومناضل لا يكل من أجل تغييره ، أى أنه يجمع بين الوعى النظرى الفلسفى الحاد ، والاتجاه العملى لترجمة المبادىء الى مشروعات فنية ، وحركات مسرحية ، ولذلك فان أصدق ما ينطبق عليه هو أنه رجل مسرح بالمعنى الكامل للكلمة ٠

ومن هنا فلابد من الاشارة الى جانب عشرات المسرحيات التى كتبها ولا يزال يكتبها ، الى نشاطه الثقافى المكثف المعمق ، فى مجال التأليف النظرى ، ابتداء من كتابه الأول « الدراما والمجتمع » ، الى دراسته المفصلة فى « تشريح الواقعية » وكتابه الثالث الكبير عن « الثورة ونقد الثقافة » ومئات المقالات الأخرى ٠

وكل هذا الانتاج النظرى الذى واكب تجاربه المسرحية العملية لم يكن منفصلا عنها ، وانما كان محركا لاتجاهاتها ، وكان يتبلور أحيانا فى شكل حركات فنية ٠ يعلن عنها فى بيانات ثورية وتشكيلات مسرحية ،

وجمعيات نقدية وفنية ، من أهمها جماعة « مسرح الاثارة الاجتماعية » و « جماعة المسرح الواقعي » ٠

فاذا ما تتبعنا مراحله الفنية كان علينا أن نبدأ أيضا بالحديث عن الحياة الثقافية فى اسبانيا عقب الحرب الأهلية ، وخلال الحرب العالمية الثانية ، اذ كانت بالغة الفقر والخواء ، فقد توقفت تماما حركة النشر ، ولم تنزف اسبانيا دماءها فحسب ، وانما نزفت كما ألمحنا من قبل مفكريها ومثقفيها الذين هاجر معظمهم الى الخارج ، وحوصر من بقي منهم فى الداخل يلعق أحزانه ، وأوشكت الجامعات أن تخلو ممن يزود الشباب بما يطمحون اليه من علم ومعرفة ، لهذا كان على جيل « ساسترى » ــ الذى تخرج من احدى كليات الفلسفة والآداب الاقليمية ، من جامعة « مرسية » على وجه التحديد ــ أن يكون عصاميا ، وأن يخلق قيمه وأساتذته بنفسه ، سواء فى المجال الأيديولوجى أم الفنى ، وهى عصامية تتمثل أكثر من ذلك فى أن تعيش المشاكل وأن تفكر فيها بغير عون خارجى ، فأنت لا تجد الأستاذ حتى وأنت تبحث عنه ٠

يقول « ساسترى » عن هذه الفترة من حياته : « أنا مثلا فكرت فى ضرورة المسرح السياسى قبل أن أقرأ كتاب بيسكاتور ،وبهذا لم يصبح بالنسبة لى أستاذا يهدينى الى شيء أحتاج اليه ، وانما رجل مسرح وجدت عنده ما يطابق أفكارى ومشاعرى قبل أن أتعرف على مبادئه أو أعلم بوجوده نفسه ، ولم أكن قد قرأت سطرا واحدا « لماركس » عندما قال لى أحد الزملاء بأننى أعبر مرحلة « الحصبة الماركسية » ، ولم أكن أعرف « سارتر » عندما كتبت أولى مسرحياتى وقيل لى انها مفعمة بالروح الوجودى ومتأثرة بأعماله ، وقد مارس هؤلاء الأساتذة تأثيرهم على فيما بعد ، ولهذا فأنا لست عبدا لأى تيار فكرى سبقنى ، وانما اخترت طريقى الذى توافق مع هذه التيارات ، ولم أخضع للمناخ الأدبى الأوربى كما يردد بعض النقاد ٠

ويمكننا أن نميز عدة مراحل أساسية فى تطور « ساسترى » الفكرى والفنى ، من المهم أن نرصدها بايجاز فى هذا السياق قبل أن نعرض لمبادئه المسرحية :

— المرحلة الأولى طليعية تجريبية أطلق عليها « الفن الجديد » عام ١٩٤٥ ، وهى تتميز بمعانقة الفكر الوجودى الأوربى كطريقة لرفض كل المحبطات التى كانت تحيط بالشباب فى اسبانيا ابان تلك الفترة، فهى وسيلة لقول « لا » للمناخ المسرحى السائد فى اسبانيا ، وتتمثل انتاجا فى مسرحية « حمولة الأحلام » وفى هذه المرحلة كان « ساسترى » كما يشهد رفيقه « خوسيه ماريا دى كينتو » كثير التأمل عظيم القلق ٠

— عقب هـذه المرحلة ، وبعد كثير من الدراسات والمقـالات والمعارك النقدية ، فى مجلة « الساعة » الجامعية (١٩٤٨ ــ ١٩٥٠) تبلورت لديه مبادىء « مسرح الاثارة الاجتماعية » الذى لا يستهدف مجرد تجـديد المسرح بالتجارب ، وانما دفع الثورة الاجتمـاعية الى قلب الحياة الاسبانية نفسها ، وهنا عثر « ساسترى » على طريقته فى البحث المعملى التجريبى للمسرح ، وأدرك وظيفتـه الاجتمـاعية ، ومبرراته الأخلاقية ، وانتهى فى عام ١٩٥٠ الى اعلان بيان بمبادىء الاثارة الاجتماعية كما يلى :

١ ـ نحن نتصور المسرح كفن اجتماعى من ناحيتين :

(أ) لأن المسرح لا يمكن أن ينحصر فى مجرد التأمل الجمالى من جـانب قلة مترفة ، بل هو يحمل فى دمـه ضرورة البعـد الاجتماعى الخطير .

(ب) ولأن هذا البعد الاجتمـاعى للمسرح لا يسعه أن يكون الآن ذا طابع فنى بحت .

٢ ـ ومن الناحية الأولى فاننا نعلن عدم اكتفائنا بالمسارح التجريبية الصغيرة ، اذ تخطىء فى رصـدها للمشـكلة المسرحية ، فالمسرح التجريبى لا يصلح الا لتعلم الصـنعة ، وحـركة « مسرح الاثارة الاجتماعية » لا تبغى انشاء مسرح للهواة .

٣ ـ ومن الناحية الثـانية فاننا نرفض الفكرة التقليدية عن « مسرح الشعب » كفن من أجل الشعب وقيم جمالية فى متناول الجميع ، فمسرح الاثارة الاجتماعية مسرح للشعب بمعنى آخر يختلف عن ذلك جد الاختلاف .

٤ ـ لسنا سياسيين بل رجال مسرح ، لكننا كرجال ــ أى بما نحن عليه أولا : نؤمن بالضرورة العاجلة الملحة لاثارة الحياة الاسبانية .

٥ ـ لهذا فاننا فى مجالنا الخاص ــ وهو المسرح ــ نقوم بتنفيذ هذه الحركة ، وانطـلاقا من المسرح نسـتغل امكاناته ذات الأبعـاد الاجتماعية ، محاولين بذلك أن نحمل الاثارة الى جميع مستويات الحياة الاسبانية .

٦ ـ لكننا نسجل أن الشواغل التكنيكية والرغبة فى تجديد الأدوات الفنية للمسرح التى توجه لخدمة الوظيفة الاجتماعية والتى نكرس لها الانتاج المسرحى فى هـذه الفترة لا تخضع بأى شكل لمجرد الحرص على تنمية هذه الوسائل فى حد ذاتها .

٧ ـ فالعنصر الاجتماعى فى عصرنا يحتل مرتبة أعلى من العنصر الفنى ٠

٨ ـ وموقفنا من ناحية أخرى موقف مسرحى خالص ، فالطريق الذى نشقه هو الوحيد الذى يحمل عامة الناس وجماهير الشعب الى المسرح والدراما ٠

٩ ـ ولأننا عاصرنا المشهد الأسيف الذى أدى الى عزلة جماهير الشعب ووجههم الى السينما تاركين المسرح ، ومؤثرين التسلية اليسيرة على التوعية العميقة ، والهروب على مواجهة الواقع ، والنسيان المذنب على العذاب المسئول ، فان المسرح فى الأيدى الجاهلة لم ينجح فى مواجهة تلك الظاهرة ٠

١٠ ـ ولأن كل محاولات المسرح الاجتماعى التى نشأت بطريقة عفوية ومعزولة ، وكل الجهود التى كانت مصطبغة فى كثير من الأحيان بصبغة دعائية مرتبطة بأيديولوجية سياسية معينة ، مثل مسرح « بيسكاتور » فى برلين ، وتخضع لرغبات فردية تنقصها قوة الدفع اللازمة انتهت الى العقم والفشل ، ولهذا فان مسرح الاثارة الاجتماعية يبدو كأكبر تركيز لعناصر المسرح السياسى والاجتماعى تم حتى الآن ، ويحاول أن يوازن بين مختلف الاتجاهات السياسية والاجتماعية ، اذ أنه ليس مسرح حزب بحال من الأحوال ٠

١١ ـ ومن هنا فانه يقترح جملة من الأعمال المسرحية العالمية يركز عليها نشاطه تشمل أعمالا « لآرثر ميللر » و « شتاينبك » و « سارتر » و « بريخت » و « سالاكروا » وغيرهم ٠

ويبدو أن هذا الاعلان قد رصد فى طياته صراحة سبب اخفاقه الرئيسى ، فهو ـ كما حاول أن ينقد الآخرين ـ ليس سوى مبادرة فردية محكوم عليها بالعقم والفشل ، اذ لم يتعد مجرد نية الكفاح ، فقوى الضغط والقهر كانت أعتى من أن تسمح بمثل هذا الانفجار الفنى ، ويشهد رفاق « ساسترى » فى هذه الفترة على أنها كانت من أحفل مراحل حياته بالنشاط الدائب من مقابلات وزيارات وكتابات واعداد مقالات ، قبل أن يجلس عصر كل يوم مع أصدقائه فى ميدان « سانتا أنا » بعد الوثائق وهو يرمق من بعيد مبنى المسرح القومى الصغير ٠

والى هذه المرحلة من كفاح « ساسترى » النظرى والعملى تنتمى مسرحيتان من المسرحيات الثلاث التى كتب هذا الفصل تقدمة لها وهما « فصيلة الموت » التى عرضت لأول مرة عام ١٩٥٣ بعد غيبة سبع سنوات منذ أن قدم أولى تجاربه المسرحية الطليعية ، ومسرحية « الكمامة » التى

عرضت عام ١٩٥٤ ، وان كان قد بدأ كتابتها قبل ذلك بكثير · وسنرى عند تحليلنا لهما مدى انعكاس أفكار « ساسترى » النظرية على أبنيته الدرامية ، والى أى حد يتطابق المبدأ المعلن على المغزى الفنى للعمل المسرحى ·

– ثم لم يلبث أن بدأ مرحلة ثالثة من الكفاح المسرحى على صفحات مجلة « الفصل الأول » تولدت عنها الحركة الثالثة التى أطلق عليها « جماعة المسرح الواقعى » حيث تركز اهتمامه على اعداد الممثل الجيد الملتزم ، واختيـــار النصــوص الصالحة قوميــا وعالميــا لتمثيل هذا الاتجــاه ، والعمل الدائب فى « البروفات » والتجارب ·

وينص الاعلان على دعوة الفنانين لتكوين « جماعة المسرح الواقعى » على أن مؤسسيه سيحاولون التدخل فى مسيرة المسرح الاسبانى بشكل نشط فعال شامل مختلف عما درجوا عليه من قبل من خلال الاسهام الفعلى كمؤلفين أو مخرجين ، أو نقاد فى العروض التى لا يقومون بها ، على أن تكون الخطوط العامة لعملهم هى : البحث العملى النظرى فى الواقعية وأشكالها عنـد مختلف الكتاب العالميين ، والبحث المستقصى عن مؤلفين اسبان جديرين بضمان استمرار هذا الخط فى المسرح الاسبانى ، اذ أن الأجهزة المسرحية الحالية لا تولى هذا الجانب عناية كافية · ومن هنا فان جماعة المسرح الواقعى تمثل دعوة للمؤلفين الاسبان لتكوين خلايا متجددة أصيلة للحياة المسرحية ·

ويترتب على ذلك فى تقــدير مؤسسى الحركة أنهم لا يستبعدون المؤلفين الذين يقال عنهم انهم بعيون عن الواقعية ، اذ أن فهمهم للواقعية أساسا واسع عريض ، ولا تهدف جماعتهم – كما يقولون – الى احياء المذهب الطبيعى ، وان كانوا لا يرفضون تجريبه · مما يقتضى منا أن نتأمل قليلا طبيعة فهمهم للواقعية فى المسرح وعلى أى أساس يتكىء ·

الواقعيـــة والمســرح الســـياسى :

صاغ « ساسترى » مبادئه فى المسرح الواقعى ووظيفته على دفعات متتالية ، وبوسعنا أن نركز على أهم الأسس التى اعتمد عليها لنقدم الاطار النظرى الذى أراد مؤلفنا أن يعبر به تجريديا عن مقاصده فى أعمــاله المسرحية ، مما يتيح لنا الفرصة فى نهاية الأمر أن نعرض تنفيذاته الفنية على محك تصوراته ، ونقيس بهذا المعيار مدى نجاحه كمؤلف ملتزم فى أداء وتوصيل مبادئه ·

ولعل أول صيغة لهذه المبــادىء كانت تتمثل فى المقال الذى نشره بعنوان « الفن كبناء » وهى دراسة نشرت بعد ذلك فى كتاب « تشريح الواقعية » وجاء فيها ما يلى :

١ ـ الفن تمثيل كاشف عن الواقع ، ونحن نطالب بحقنا فى تنفيذ هذا التمثيل ٠

٢ ـ ونفهم الواقع على أنه الكشف الذى يقوم به الانسان على مدى تاريخه ، وهناك كثير من وجهات النظر الفلسفية والوسائل التكنيكية لالتقاطه وتمثيله ، وكل هذه الوجهات التى يتخذها الانسان لها أهميتها ، ولا ينبغى رفض أى أسلوب أو تكنيك منها ٠

٣ ـ ومن بين مظاهر الواقع هناك جانب يتحتم عرضه والتعرض له بسرعة عاجلة : هو المشكلة الاجتماعية بأشكالها المختلفة ٠

٤ ـ ان الكشف الذى يقوم به الفن للواقع يعد عنصرا اجتماعيا تقدميا ، وفى هذا المضمار يكمن التزامنا بالمجتمع ، وكل التزام ينقص أو يشوه هذه القدرة الكاشفة لا نقبله ٠

٥ ـ نرفض جميع أشكال القسر الخارجى البعيدة بالتالى عن ضميرنا الأخلاقى ومفاهيمنا الجمالية ، ونحن مسئولون عن أعمالنا الأخلاقية والفنية ، العمل الفنى دائما عمل أخلاقى ، ونرفض أية وصاية خارجية ٠

٦ ـ ان الفن نتيجة لكشفه عن بنية الواقع يقوم بوظيفة قضائية عادلة ـ بالمعنى الواسع لهذه الكلمة الذى يتجاوز معناها المتداول ـ وهذا يجعلنا نشعر بأننا نفيد الجماعة التى نعيش فى كنفها ، حتى ولو نفرت منا فى بعض الأحيان ٠

٧ ـ ان الانتماء الى أية حركة سياسية لا يعنى بالضرورة فقدان استقلال الفنان الذى تنادى به ٠ على أن هذا الالتزام يصبح مشروعا وخصبا فى حالة ما اذا شعر الفنان بأن هذه الحركة تعبر تماما عنه ، ويصبح التزامه عندئذ من الوجهة العملية تعبيرا عن حريته ٠

٨ ـ كما أن عدم انتماء الفنان لحركة سياسية ما لا يعنى أيضا عدميته ولا هروبه المذنب ولا خيانته للمسئولية الاجتماعية التى نناشده الالتزام بها فى عمله ، فالنضال ممكن من خارج الحركات التقدمية، وهو بالفعل قائم فى سبيل التقدم الاجتماعى ، ومن المشروع للفنان أن يرفض الانضمام للحركات التى يشعر أنها لا تعبر تماما عنه ، سواء كان ذلك على المستوى النظرى أو التنفيذى ٠

٩ ـ ان ما هو اجتماعى يحتل مرتبة أعلى مما هو فنى ، ونفضل أن نعيش فى عالم يقوم على العدل فى أنظمته ، حتى لو خلا من الأعمال الفنية ، على أن نعيش فى عالم ظالم تزدهر فيه الأعمال الفنية الباهرة ٠

١٠ ـ وعلى وجه الدقة فان المهمة الأساسية للفن فى العالم الظالم الذى نعيش فيه تتمثل فى تغييره ، والعمل على تعزيز العوامل التى تؤدى الى هذا التحول فى النطاق الاجتماعى يعتمد الآن على نوع من الفن يمكن أن نطلق عليه « الفن الاسعافى » • وقد قلنا من قبل ان كل فن حى انما هو قضاء عادل بالمعنى الواسع للكلمة ، والفن الذى نسميه اسعافيا هو مطالبة ملحة عاجلة بالعدل ، ويمكن أن يكون لها صداها القضائى الفعلى •

١١ ـ الفن الذى يمتاز بخصائص جمـالية بارزة هو وحده القـادر على تحويل العالم وبهذا نلفت النظر الى أن العمل السىء لا جدوى منه أساسا ، ومثل هذا العمل قد يقدم لنا أحيانا على شكل فن دعائى رخيص ، لكنه مرفوض من الوجهة الفنية لسقوطه جماليا ، ومن الوجهة الاجتماعية لعدم جدواه •

ويلاحظ على هذا التحديد المبدئى لتصـوره عن صلة الفن بالواقع ووظيفته فى المجتمع أنه استمرار تام لأفكاره التى عرضنا لها من قبل عند الحـديث عن مسرح الاثارة الاجتمـاعية ، لـكنه يتشبث بجملة من التحفظات الليبرالية المكرورة عن مفهوم حرية الفنان ، ووجوب أن يكون التزامه داخليا لا خارجيا ، دون أن يتجاوز ذلك الى تحليل عميق لطبيعة العلاقة الجدلية بين هذين الطرفين • وأشد ما نأخذه عليه هو اصراره على اقامة لون من التعارض ـ الزائف فى حقيقة الأمر ـ بين الفن والعدالة الاجتماعية عند تفصـيله لهذه الثانية على الازدهـار الفنى ، وهو فرض ضعيف من أصوله ، لأن العدالة تقتضى تحرير جميع طاقات الانســان وقدراته على الابداع ، ولا يمكن لهذا التحرير أن يؤدى الى عجز فنى ، كما أن ازدهار الفن ـ بالمعنى العميق لهذه الكلمة ـ شاهد على أن النظم التى يقوم فى ظلها على المدى الطويل ـ لاخلال الفترات التاريخية المحدودة ـ قد أدت الى شحذ القدرات الانسانية وأرهاف الوسائل الفنية ، مما يدل على فعاليتها العادلة وتحقيقهـا السـوى للقيم الانسـانية ، وكان يجب على « ساسترى » لتعميق مفهومه عن طبيعة الابداع وارتباطه بالنظم الاجتماعية المختلفة أن يستفيد أولا من قانون العصور الطويلة فى الفكر الماركس الكلاسيكى ، وأن يدرس الاضافات الأساسية التى قام بها علم اجتماع الأدب على هذه التصورات وصياغتها بطريقة مختلفة •

واذا تتبعنا النسق الثالث الجديد الذى تقدم به مؤلفنا لهذه المبادىء فى احدى دراساته النظـرية الجديدة نجده قد اقترب من المنطقـة التى أشرنا اليها الى حد كبير ، وان ظل أسيرا للـروح الليبرالى التقليـدى ، فالوظيفة الاجتماعية للمسرح عنده فى التصور الأخير تتحدد كما يلى : ـ

١ – لا يمكن للمسرح اليوم أن يكون سابقة تعليمية ، ولا مؤسسة أخلاقية ، ولا مجرد أداة سياسية ٠

٢ – ليس المسرح مجرد عاكس سلبي للواقع ، ولا بحثا علميا فيه

٣ – كما أنه ليس لعبة عابثة مجانية ٠

٤ – ويمكننا القول بأنه لعبة جادة ، ريادة خطرة – الى درجة المغامرة – في الواقع ، واقتراح – كثيرا ما يكون غير مناسب – يضعه الفن أمام السياسة ٠

٥ – المسرح – اذن – ليس نفعيا ، بل هو بالأحرى « غير مجد » حاليا ، وان كان نفعه يظهر على المدى القريب في نمو يأخذ شكل الوعي المتدرج عن طريق اثارة الضمائر ٠

٦ – هذا الوعي ينبغي أن يكون مزدوجا وجدليا ، فالمشاهد يدرك بضميره وجوده المحدد الفردي ، حيث يقف الموت على حافة الأفق كختام له ، ووجوده التايخي ، حيث تتراءى الاشتراكية في نهاية الطريق ، فهو اذن معرفة تؤدي الى العمل بطريقة تختلف عن السياسة ووسائلها ، فالمسرح مثل بقية الفنون ، مجال مستقل نسبيا ٠

٧ – ان تفكيك هذه الثنائية الجدلية قد أدى بالمسرح الى أن يكون مجرد فن عدمي ، عند بيكيت ، أو أداة للتفاؤل البيروقراطي ، عند ممثلي الواقعية الاشتراكية ، كما وقع بريخت في نفس هذا الأمر أحيانا ، اذ أن تركيبة الأمل المأساوي لم تعد كافية اليوم ، ولعل طريقة تجاوز هذا الموقف تكمن فيما نطلق عليه « المأساة المركبة » ٠

٨ – ليس من المشروع أن نطلب من المسرح عموما نتائج مباشرة ٠٠ ، على أن هناك كثيرا من أعمال المسرح التسجيلي الوثائقي الذي يقع على حافة المجال الشعري من ناحية والمجال التاريخي من ناحية أخرى ٠

ولعل الظاهرة الأساسية في مسرح « ساسترى » أنه مسرح سياسي في الدرجة الأولى ، أي أن العمل السياسي المباشر هو نقطةالارتكاز المحورية في تصوراته وحركاته ، فهو لا يقتصر على هذا النوع « الباطن » من السياسة الذي يغلف من الداخل كل موقف فني ، على اعتبار أن كل شيء في الوجود انما هو سياسة في التحليل الأخير ، وانما يتجاوز ذلك الى الاعلان المباشر ٠ وقد حاول « ساسترى » في مراحل مختلفة من حياته أن ينفي عن نفسه هذه الصبغة دون جدوى ، لأنها أكثر التصاقا به ، وتعبيرا حميما عن خواصه من أن تنفي بكلمة هنا أو هناك ٠ فهو يقول مثلا في احدى مقالاته المتأخرة : « ماذا يعني لي أن نعمل مسرحا على المستوى

السياسى لا يعنى بالنسبة للمؤلف أن يتحول عمله الى أداة للمعارضة أو الرفض أو التدخل المباشر فى الوسط الذى يحيط به ، وانما يعنى فى الدرجة الأولى أن يعمل على أرقى مستوى شعرى ممكن ، بأكبر طاقة ثورية من الوجهة الفنية ٠

ولو كان الأمر كذلك لاختلف مصير مسرح « ساسترى » فى اسبانيا، ولعله يعبر فى هذه الفترة ، بعد تأمل طويل فى تاريخه عما كان يتمناه لنفسه ، أكثر من تعبيره عن واقع أمره ، فهو بالفعل فى حركاته المتتالية قد استخدم المسرح أداة للمعارضة ، ولم يستمر عرض أية مسرحية له أكثر من أسبوع ، هذا ان نجت من تحريم الرقابة ومنعها قبل العرض ، ولم تكن الحرب السياسية بينه وبين الرقابة سرية ولا خافية ، فهو يتخذ منها موقفا صريحا حاسما اذ يعلن فى غير مواربة « ان المثقفين الذين يمكن أن نطلق عليهم المتحررين يعبرون دائما عن رفضهم النبيل لأى نظام يجعل الثقافة خاضعة لضبط ورقابة السلطات البوليسية ، وانى بدورى اذ أعلن رفضى الأساسى المبدئى لجميع صنوف الرقابة أعبر عن ارادة المثقفين فى مقاومة جمع أنواع الضغوط البيروقراطية التى تمارس بأشكال مختلفة على الثقافة ، أيا كان موقعها فى الشرق أو الغرب ، لكن على وجه الخصوص أندد بها فى الغرب عامة ، وفى البلد الذى أعيش فيه خاصة » ٠ وهذا موقف ثورى يحمد لمؤلفنا ، ولا يمكن أن يؤخذ عليه ، ولكن الحساب يبدأ بعد ذلك ، عندما نتجاوز حاجز الرقابة المباشرة ، أو العلاقة بالسلطة السياسية ونبدأ فى تحليل علاقة أخرى هى التى تربطه بجمهوره ، فهناك حقيقة أليمة فى مسرح « ساسترى » وهى أنه كان دائما مسرحا للصفوة المثقفة ، وعلى أحسن التقدير لشباب الجامعات ، ولم ينجح فى معظم الأحيان فى جذب أعداد كبيرة من جمهور المسرح الخفير فى اسبانيا ٠ ويكمن السبب فى هذه الظاهرة ، على ما أعتقد ، فى نوعية الأداء السياسى فى مسرح « ساسترى » ٠

ولكى أوضح ما أقول أورد موازنة عاجلة ، تقتصر على هذا الجانب ، بينه وبين مؤلف آخر لا يقل عنه التزاما سياسيا ولا جدية نضالية ، وانما يختلف عنه فى طبيعة التصور السياسى للمسرح هو « بويرو باييخو » الذى تحدثنا عنه من قبل ، والفرق الجوهرى بينهما هو أن « ساسترى » كما رأينا من استعراض تاريخه كرجل مسرح ينزع الى العمل المباشر الصريح ويعلن عن استنكاره لأوضاع المسرح والسياسة الثقافية وضرورة احداث انقلاب فورى شامل فى اطارها السياسى العام ، مما يصطدم ـ لا بالسلطة فحسب ، وانما بالشعور البرجوازى من الحاجة الى الاطمئنان والأمن والبعد عن التقلبات المفاجئة التى تثير الاضطراب ٠ أما رفيقه الذى حظى بقبول شبه اجماعى من جمهرة المثقفين وعامة المشاهدين فهو أكثر

تأنيا وربما أعمق ثورية ، فهو يزرع في نفس متلقيه أسس الرفض وبذور الثورة بطريقة درامية ناضجة ، تعزف عن الاثارة ، وتحرك بطريقة فنية داهية وماكرة جميع القوى الفعالة ، وتشحذها بكثير من التبصر والأناة ، لتمضي هي بنفسها في الطريق الثوري الطويل ، « ساسترى » يندفع ـ خاصة في بياناته وحركاته ـ أمام جمهوره كقائد مظاهرة يهتف ، وقد يلتفت حوله فلا يجد من كانوا يتبعونه الا قليلا منهم ، ويتلقى عصا السلطة وضربات هراواتها ، أما « بايبخو » فهو يفضل أن يكون شاعرا تتحرك الجماهير على ايقاعاته دون أن يظهر بينها ، بل يظل راقدا كظل كامن في طواياهم ، أو على أحسن تقدير كنموذج يستحضرون صورته ويستلهمون روحه ومواقفه وان لم يسمعوا صوته الجهوري الصاخب المثير. لكننا اذا ما انتبهنا الى انتاج مؤلفنا الدرامي خفت حدة حسابنا له ، فهو لا يكاد يشحنها بأية نبرة ثورية عالية بل يؤثر أن يقول بالحدث المسرحي والموقف الدرامي والحوار الهادىء الذكي ما يريد أن يصل الى متلقيه من مغزى سياسي ، ونادرة هي المسرحيات التي يخرج فيها عن هذا الطابع ، ولعل من أبرزها مسرحية « مقدمة شجية » التي تعرض لصراع سياسي مباشر في عمل فدائي ضد ديكتاتور طاغية .

لكننا في حقيقة الأمر لا نستطيع أن نمضي دون تحفظ في تحميل « ساسترى » كل المسئولية في انصراف عامة المشاهدين عن مسرحه ، فهم بدورهم سلبيون يؤثرون السلامة ، ويخشون مغبة اتخاذ المواقف الصريحة ، في الوقت الذي كان لابد فيه للحركة الثورية في اسبانيا من أن تتململ وتهتز وتنطلق ، فوضع اسبانيا ابان عشرات السنين الماضية ، منذ انتهاء الحرب الأهلية حتى موت فرانكو ، كان موجها وغريبا ، فهي تقع في أوربا الغربية جغرافيا لا سياسيا ، وبينما يظفر الانسان بأعلى مستويات التقدير والتفتح اللذين تسمح بهما النظم الرأسمالية الموجهة في البلاد المجاورة ، كان محروما في أسبانيا من أبسط حقوقه في تحديد شكل حكومته بحرية كافية ، فضلا عن أنه قد منع من ممارسة حقه الطبيعي في اختيار أنظمته الاقتصادية والثقافية ، بالرغم من كفاءته العالية ، وقدرته الحضارية على أن يقف في نفس المستوى ، والدليل على ذلك هو أنه بمجرد أن أزيح الكابوس من فوقه احتضرت مع فرانكو كل القوى المتخلفة المتهرئة ، وانبثقت أضواء الحريات في السياسة والممارسات الواعية بشكل مدهش يعد نموذجا للتحول السلمي من عصر الى آخر في أقصر فترة تاريخية ممكنة ، وفي تقديري أن الدرس الذي تعطيه اسبانيا لبلاد العالم الثالث بالغ الأهمية في هذا المضمار ، ولولا اختمار مبادىء الحرية ، وكفاح أمثال « ساسترى » من أجل تعميقها ضد قوى الطغيان لما قدر لها أن تتفجر بهذه التلقائية المذهلة ، لولا أن المفكرين والفنانين قد تقدموا لتحمل مسئولياتهم السياسية بشكل أو بآخر في صياغة وجه المستقبل لما وجد الساسة

نموذجا يستلهمونه ولا قيما يعملون من أجلها . ومن هنا فان ما أخذ على « ساستري » من علو النبرة السياسية أو مباشرتها ، ربما كان في حقيقة الأمر ضرورة المرحلة التاريخية التي يصنعها الفكر والعمل معا أي المبادىء والتنظيم في أعمق وأشمل مستوياتهما . واذا كان مؤلفنا قد رفض الاطمئنان البرجوازي ، وآثر القلق والاثارة أولا ، ثم العملية الثورية ثانيا فانه طوال ذلك كان يعطي ولا يأخذ ، يضحي ولا يستفيد ، يؤدي رسالة عاش حتى شهد مع جيله بعض ثمارها وهي تسعف شعبه بما كان تواقا له من حرية وعدل .

وقد اتهم بعض النقـــاد مسرح « ساستري » بأنه يخلو من روح الشعر ، وبأنه منحاز للجانب الأيديولوجي ، وبأن تشكيلاته الجمالية جافة قاسية ، وعزوا الى هذه الأسباب مجتمعة ما سبق أن أشرنا اليه من انخفاض شعبيته ، واقتصار جمهوره على بعض الأوساط الجامعية المثقفة ، فاذا ما تأملنا هذه الخواص أدركنا أن طبيعة مادته المسرحية ، ومواقفه الفكرية ، وطموحاته الفنية هي المسئولة عنها ، فروح الشعر ، لا أشكاله وأنظمته الموسيقية ، لا تنبع في المسرح من القدرة الغنائية لدى الشخصيات ، اذ لابد من تحديد منطلقات هذه القدرة حتى لا تضر بروح الدراما ، وانما تنبع أساسا من المواقف ذاتها . والمسرح الواقعي معرض للجفاف أكثر من مسرح الهروب ، اذا كان دراميا مأساويا لا كوميديا لاهيا ، فشعر الدراما يتصل بأنساق الوقائع المعروضة ، وبمذاقها الخاص ، وبتكثيف رؤيتها ، وكلما بعدت هذه الرؤية عن المجال الرومانسي وانغرست في فرث الواقع ودمه كان من الصعب أن تلتقط بالحـدة الكافية عناصره الشعرية الصـافية وتجسمها ، على أن من الحق أن نشهد أن كثيرا من أعمال « ساستري » لا تخلو من هذه الروح ، والمسرحية الثورية « مقدمة شجية » التي أشرنا اليها من قبل ، على طابعها العملي ، نموذج طيب لذلك ، فهي مفعمة بمواقف تستنزف أعمق وأحر لفحات الشعر الساخن الجدير بالمسرح الحقيقي .

أما التحيز الأيديولوجي فهو متصـــل بما سبق أن عرضناه لطابع « ساستري » السياسي ، واذا توقفنا عند أعماله الدرامية ، لا بيـاناته ومنشوراته الحركية ، رأينا أنها تهمة ظالمة على اطلاقها ، فمهما كان التزام شخصياته الفكري ، ودرجة ثوريتها فهي لا تتسم على الاطلاق بالتصلب والنمطية وفقدان روح الجدل ، بل انه من الممكن القول مع بعض نقاده بأن تاريخ شخصياته يجعلهم ذوي ماض فوضوي يصب في أنساق ثورية بكثير من التردد والعفوية ، فهم يدافعون عن الحد الأدنى لحرياتهم بحرارة بالغة ، ولم يعلن « ساستري » اطلاقا في أي من أعماله المسرحية موقفـا حزبيا مغلقا ، بالرغم من سياسته العميقة ، وكل ما يلاحظ عليه في هذا الصدد هو اصراره على أن لا يريح الاحساس البرجوازي العادي بالتكيف

مع الواقع والتوافق فى اطاره ، بل همه أن يؤرقه ويسلب منه بالحاح عناصر الطمأنينة والراحة ٠

وأغلب الظن أن « ساسترى » كان واعيا بأن التحقق الدرامى للمبادىء المعلنة كثيرا ما يثمر شيئا مختلفا فى جوهره عن هذه المبادىء ، فهو يسوق فى أحدث دراساته رواية خاصة بعلاقة مسرح « بريخت » بمبادئه ، نستطيع فى ضوئها أن نحدد طبيعة هذه العلاقة عنده أيضا ، فخلال حوار عمل عقده « بريخت » قبل موته بعدة شهور مع مساعديه ، دار الحديث حول النقد السيء الذى وجهه اليهم والتفسيرات الخاطئة التى التصقت بمسرحهم كأنها من خواصه الفنية ، فوقف « باليتسن » — وهو أحد أصدقائه المقربين — يقول : يبدو لى أن هذا الحوار لا يمضى على النحو الأمثل ٠٠ فمعظم الذين يشاهدون مسرحنا لا تعنيهم تلك المشاكل — يشير الى نقط الخلاف الجوهرية الخاصة بالتباعد وخواص المسرح الملحمى الأخرى مثل التخلص من النزعة العاطفية كمؤثر مسرحى — ولو سمع أحد حوارنا لتصور أننا نعرض لمسرح غريب لا يمت لما نقدمه بالفعل من عمل ، فنحن لسنا موضوعيين بهذا القدر ، ولسنا جانين على المسرح ، بل ان أعمالنا مفعمة بالمناظر المشحونة باللقطات الشجية والهزلية والتطهيرية والتوتر الدرامى والموسيقى والشعر ٠٠ والممثلون يؤدون أدوارهم بطريقة أكثر طبيعية من أى مسرح آخر فى حديثهم وحركاتهم ، والجمهور يستمتع معهم حقا كما لو كان يشهد مسرحا حقيقيا (ضحكات) حتى أن عيونهم لتمتلىء بالدموع عندما يرون « الأم شجاعة » فى بعض المواقف ، مهما كان لهذه الدموع من مغزى سياسى » ٠

ولا شك أن ايراد هذا المشهد من مسرح « بريخت » الذى عنى به مؤلفنا أعظم العناية يوحى بأنه لا يمتنع عن ترك أعماله المسرحية لنموها العفوى الداخلى ، ولا يصر على شحنها بالمبادىء التى يعلنها ويملأ الدنيا ضجيجا بها ، بل هو فى واقع الأمر يكاد يبارك هذا الانفصام النسبى ويرى فيه ظاهرة صحية تستحق التنويه والاطراء ، لما لها من آثار ايجابية فى سبيل تحرير الفن الى حد ما من سطوة المنطق العقلى واكتشاف منطقه الخاص به ٠

وأيا ما كان الأمر فان مسرح « ساسترى » على عمومه يتسم بالاضافة الى الخواص السابقة بالعناية بالحدث المحكم الذى يعطى الانطباع بأن الانسان ليس مجموعة من الأفعال وردود الأفعال العابثة اللامجدية ، وبتحقيق أكبر قدر من الاتساق بين المؤلف ومسرحه ، فحياة صاحبنا تقوم على سلسلة من المواقف المسئولة ذات الأبعاد الدرامية ، ومسرحه يضج بضرورة التغيير الاجتماعى وخلع الأقنعة التقليدية ٠ أما بالنسبة لأسلوبه وتكنيكه الفنى فهو شديد التلاؤم والاتساق أيضا مع أبنيته الفكرية ،

وجزء كبير من مسرحه ملتزم بما أصبح من تقاليد التيار الوجودى الذى يعتمد على « فكر يحاور نفسه ، ومقال يعادل الصمت ، وأسباب معقولة ليست فى نهاية الأمر الا قناعا للامعقول الأعظم » ، لكن «ألفونسو ساسترى» قد أمكنه أن يتمثل هذه المبادىء الأدبية والفلسفية ، وأن يحورها لتتطابق مع رؤيته لواقع الحياة فى اسبانيا المعاصرة وامكانات المسرح فيها ، أما حواره فهو دقيق ومكثف وذو صبغة نيابية ، حوار تؤدى فيه الكلمات وظائف درامية عاجلة ، داخلة فى بنية توظيفية ذات صبغة قضائية دقيقة .

ثلاث قطع ثورية :

ونقصد بها المسرحيات الثلاث التى كتب هذا الفصل أساسا مقدمة لها ، وهى « فصيلة على طريق الموت » ، و « الكمامة » و « المنطحة » . أما الأولى فقد استهل عرضها على مسرح « ماريا جيريرو » بمدريد عام ١٩٥٣ ، فوجد الجمهور الاسبانى نفسه أمام عمل أشد جرأة مما يتوقع رؤيته بعد الحرب الأهلية ، اذ لم يكن قد رأى موضوعا عسكريا تخضع فيه دلالة السلاح والحرب لمناقشة جادة ، وتوضع الشخصيات والمواقف فى منظور جديد لا يخلو من الاشارات الاجتماعية والتاريخية ، وقبل أن نمضى فى تحليلها يهمنا أن نشير الى أول عرض لها بلغة أجنبية ، اذ ترجمها الى الفرنسية « روبرت ماراست » وعرضت على مسرح البيت الدولى فى باريس عام ١٩٦٢ .

على أن الموقف الذى يقدمه « ساسترى » فى هذه المسرحية غريب ، فهى أولا غير محددة محليا ، تقع أحداثها فى بلد أوربى ما ، يواجه عدوا غير محدد ، كل ما نعرفه عنه هو أنه ذو طبيعة شرقية ، أى أنه ربما كان من المعسكر الشرقى خلال الحرب العالمية الثالثة ، والجنود كذلك ليسوا محدودى الجنسيات ، بعضهم ألمانى مثلا لأنه يعمل فى برلين ، ولا يواجه فرنسيين بل يواجه أعداء من الجانب الآخر لأوربا بعد التقسيم الحالى . ونماذجهم البشرية أيضا غير محددة ، فلا نكاد نميز بينهم فى الفصل الأول سوى « خابير » المثقف الجامعى الذى يكتوى بنار الحرب دون ذنب جناه سوى أنه من جيل قد كتب عليه شقاء الحرب دون أن يعلم ، جيل حكم عليه بالاعدام ــ كما يقول فى نهاية المشهد الخامس من الفصل الأول ــ بينما كان يتفتح على الحياة والعمل والدرس والانتاج . أما « بيدرو » الجندى القديم الخبير فهو أوضح من يليه من النماذج المحددة ، ويفوقهم جميعا فى وضوح شخصيته وعمله « العريف جوبان » الذى يمثل السلطة العسكرية وتشددها ولا انسانيتها ، فهو يدفع بأحد جنوده الى الحراسة فى نوبته بالرغم من الحمى التى تهز جسده حتى يعثر عليه زميله مغشيا

عليه ، وعندما يختلف مع أحدهم يوسعه ضربا ولكما ، ويصر على أن يوقظهم جميعا خلال البرد القارس قرابة الفجر لمجرد اطاعة الأوامر ، مما يولد فى نفوسهم الحنق والغيظ ، ويدفعهم الى قتله بالسلاح الأبيض فى نهاية الفصل الأول ٠

لكن اذا عدنا الى تفحص هذه المجموعة الغريبة وجدنا أن السمة الأولى لها هى أنها فصيلة من مذنبى الجيش الذين أرسلوا الى هذا الموقع المتقدم بجوار الغابة قرب العدو المتوحش لأن لكل منهم ذنبا قد ارتكبه وخطيئة يدفع بعمله في هذا المكان ثمنها ، فبعضهم كان قد سرق خبز زملائه وباعه ، ويمثل فى نظر زميل له ، وربما فى نظر المؤلف كذلك ، هؤلاء الذين يتاجرون بأقوات الناس فى السلم ويعتصرن دماءهم فى الحرب من جنس المستغلين ، وبعضهم الآخر قد قتل رئيسه فى الميدان فى عراك تافه ، والثالث قد أخذت عليه معاملته السيئة للأسرى انتقاما لزوجته التى اعتدى عليها الأعداء فى غيبته ، والتى فقدها بعد ذلك ولا يدرى عنها شيئا ٠ هم اذن مذنبون فى وقائع محددة ، ولكنهم بالرغم من ذلك ، أو بسبب ذلك ، يمثلون مجتمعا عسكريا صغيرا يسلط عليه المؤلف الأضواء ليحلل ما يسوده من أنانية وفردية وتسلط ، فهو اذن هجاء للنظم العسكرية قبل أن يكون نقدا للحروب وكشفا عما يحركها من شذوذ لا انسانى باسم النظام والقوانين ٠

وأهم ما نلاحظه على هذه المجموعة المصغرة هو أنهم جميعا لا يعرفون معنى لما أجبروا على القيام به أكثر من أنهم يمضون عقوبة فى انتظار الموت على الحدود ، وحتى أكثرهم يقينا واقتناعا بعمله ، وهو العريف قبل مصرعه ، لا نتمثل له من غاية فى هذا الموقع سوى تدريب رجاله على أعمال العنف والقسوة والبلوغ بهم أقصى ما يستطيعونه من طاعة آلية وطبيعة لا انسانية حتى يسلمهم للموت ، فالموت قد أصبح غاية فى حد ذاته ، والعدو شىء مبهم لا ملامح له ، والوطنية كلمة ترد فى السياق مرة واحدة ليسخر منها الجميع ، والموقف فى نهاية الأمر ليس سوى محصلة للعبث الوجودى الذى لا يستهدف سوى ادانة الروح العسكرى ، لكن هل ينجح فى هذه الادانة ؟

أولا : نجده باختيار أنماط المذنبين فى هذا الموقف قد أضعف منذ البداية عنصر الاقناع ، لأنه ليس بوسعه أن يزعم أن هذا هو المستوى العادى لفصائل الجيوش فى العالم ، ليسوا جميعا مذنبين مدانين ، ومن هنا فان المصير الذى تستحقه هذه الفصيلة الخاصة يظل قاصرا عليهم ويفقد صلاحيته للتعميم ، فهم أشبه بمجموعة من المجرمين لا من العسكريين العاديين ، وسلوكهم بعد موت العريف برهان على ذلك ، ففى الفصل الثانى يتبين أن الهجوم الذى كان من المنتظر أن يشنه الأعداء لم يقع ، وأن فترة

بقائهم فى هذا الموقع قد أوشكت على الانتهاء ، ولابد أن تأتى الدورية لترى ما حل بهم . هنا ينشب صراع حاد بين « بدرو » من ناحية و « أدولفو » ـ أشدهم اجراما ـ من ناحية أخرى ، فالأول ، تمشيا مع طبيعته العسكرية ومسئوليته كرئيس ثان للجماعة ، يقرر تسليم نفسه والاعتراف بما حدث ومواجهة مصيره طبقا للنظم المعمول بها ، لكن الثانى يهدده ويتوعده ، لأنه اذ يشى بنفسه سوف يجرهم معه ، ويظهر « بيدرو » رباطة جأش وعزم أكيد على الاعتراف بكل شىء ، ويشرح له أن لا جدوى من قتله هو الآخر لأن ذلك سوف يزيد الطين بله ، ولن يمكنهم تفسير موت الأول بموت الثانى وهم المتهمون أساسا ، وينتهى الأمر بأن يقرر « أدولفو » الهرب من المعسكر واللجوء الى الجبل وممارسة حياة العصابات المسلحة بالسطو والسرقة ، ويقرر زميل ثالث لهم أن يسلم نفسه للأعداء ويعيش فى معسكرات الاعتقال مع الأسرى ، ويقرر « خابيير » المثقف الذى يحمله المؤلف صوت المسرحية أن أجدى وسيلة لمواجهة الموقف هى أن يضع نهايته بيده ، اذ يكمل بذلك جزاء الذنب الأول ، ربما كان ذنب الجنس البشرى كله فى الحيـاة ، فيشنق نفسه على فروع شجرة قريبة ، ولا يبقى على المسرح سوى العجوز « بيدرو » نموذج الجندى الذى لا مناص له من أن يسلم نفسـه ويقص روايته على رؤسائه ، و « لويس » الشاب البرىء الذى يقوم بالحراسة عند وقوع الجريمة .

واذا حللنا كلمات « خابيير » التى تعد مفاتيح المسرحية فى نهاية المشهد العاشر وجدناه يقول : « وصلت الى النتائج المرجوة .. لم يكن موت العريف جوبان أمرا بلا معنى .. كان جزءا لا يتجزء من صورة العقاب الكبير .. نعم ، عندما كان حيا كنا نعيش فى شىء من السعادة ، كان يكفى أن نطيع وأن نتعذب وكان بوسع كل منا أن يتوهم أنه يتطهر حتى يستطيع الخلاص .. وقد تركنا نقتله ، لكى تستمر عملية التعذيب وتزداد ، لقد تقرر أن نموت على نحو قذر ولا أعرف أين تقرر ذلك ، نعم هناك شخص يعاقبنا لسبب ما ، علينا فى النهاية أن نؤمن بشىء كهذا ، غلطة ما ، ترجع الى .. ذنب غامض ، ليست لدينا عنه أدنى فكرة ، لعله مضى من الوقت الكثير منذ ... » .

وواضح أن المؤلف يمنح هذه الشخصية سلطة فكرية خاصة للتعبير عن آرائه ، فهل يتوافق هذا التعبير مع بنية الأحداث فى المسرحية ؟ أغلب الظن أنه لا يتوافق ، والدليل على ذلك أننا لا نستطيع أن نقره على أنهم كانوا سعداء ، مع العريف ، ولا أنهم كانوا يتطهرون بالعذاب معه ، فمجريات الوقائع فى المسرحية لا تجارى هذا التبرير ، وعندما نجح المؤلف فى أن يجعلنا نتعاطف مع جريمة قتل القائد فلأنه قد اختار شخصيات المسرحية من النوع المندفع العنيف وجعل التعايش معه أمرا لا يطاق ، وترك للمنطق

الانسانى أن يتحكم فى الجزء الأول من المسرحية . أما فى الجزء الثانى فقد بدد شخصياته لاثبات فكرة عبثية وجودية والصق بهم آراءه هو فى تلك الفترة ، دون أن تنبثق ضرورة من الأحداث .

واذا كانت هذه المسرحية قد لقيت رواجا فى اسبانيا حينئذ لأنها ضد العسكريين ، فمن يتأمل دلالتها بدقة يرى أنها لم تنجح تماما فى ادانة النظم العسكرية كما أشرنا من قبل ، فلو أن الجنود قد تحملوا قائدهم وأطاعوه ، كما تقضى بذلك الروح العسكرية لكان هذا خلاصهم الوحيد ، فالطاعة هى المنقذ من الفوضى والضياع ، والخروج عليها هو سبب المأساة ، لا هذا السبب الميتافيزيقى الوجودى الذى لا يخلو من صبغة مسيحية ، والذى يشير الى الذنب الأول والتكفير عن شىء غير مفهوم ، وليس هناك امتداح لفاعلية النظم العسكرية أقوى من ذلك .

غير أن كلمات « خابيير » وان لم ترتكز على دعائم قوية من تطور الأحداث نفسها قد أضفت على المسرحية قوة مأساوية أصيلة ، فقد جعلت القدر المجهول هو المسئول عن مصير الشخصيات لا ارادتهم الحرة الواعية ولا اختيارهم النظيف ، وكل هذا يعطى لرؤية « ساسترى » الوجودية مذاقا يجعلها أقرب «لكامى» منها «لسارتر» ، ويخرجها من الاطار المحلى المحدود لتعالج القضية الانسانية متحررة من الشروط التاريخية المحددة . واذا تذكرنا أن هذه المسرحية قد كتبت عقب اكتشاف «ساسترى» عام ١٩٥٠ على وجه التحديد لكتاب « بيسكاتور » المشار اليه من قبل عن المسرح السياسى كان لابد أن نتساءل عن مدى ما تتضمنه حقيقة من دلالة سياسية .

وأول ما ينبغى أن نتنبه اليه فى هذا الصدد هو أن الرقيب لم يكن ساذجا عندما منع عرضها بعد قليل ، فقد أدرك خطورتها على النظام القائم سياسيا ، فأهم شىء يريد أن يحجبه عن الأنظار هو حق أية جماعة فى تغيير وضع يرهقها والقضاء على رئيس يستبد بشئونها ، وثلة الجنود التى قتلت العريف بشكل اكتسبت به تعاطف الجمهور تمثيل لأى مجتمع عسكرى أو مدنى يقرر التخلص من استبداد حاكمه بقوة السلاح ، وهذا ما لا يريد النظام أن يسمح به ولو فرضا على خشبة المسرح ، فالطاعة أمر ضرورى حتى للحكام المستبدين ، وهذا المؤلف الذى يبث بمثل هذه الأحداث بذور التهييج الاجتماعى والاثارة السياسية خطر على الاستقرار الذى كانت تحاول الأجهزة المختلفة ضمانه لحكم « فرانكو » .

أما مصير المتمردين بعد ذلك والذى تمثل فى ضياع معظمهم بين التشرد والخروج على القانون أو التسليم للأعداء أو حتى الانتحار فهذا هو المعنى الوجودى لفداحة المسئولية التى تقع على عاتق الفرد بعد أن يغزو حريته ، مسئولية قد تؤدى الى هلاكه ماديا أو معنويا ، لكنه على أية حال ،

حتى عندما يكون على قدر كبير من الالتزام بأصول اللعبة مثل « بيدرو » الجندى الذى خلف العريف فى القيادة ، على استعداد اذا ما استقبل من أمره ما استدبر أن يختار حريته مرة ثانية ، ويدفع ثمنها ادانة القانون له وتصفيته ماديا أو أدبيا ٠

وقد كتب المؤلف بعد خمسة عشر عاما من تأليفه لهذه المسرحية يصفها بأنها « سلمية عدمية ، تشبه حفلة لمصارعة الثيران ، يشترك فيها ستة ثيران ، ثيران الموت ، فى حلبة احتضار وجودهم الفردى » ، وهذا يذكرنا بما دعا اليه بعد ذلك من وجوب قيـــام نوع من الجدلية الخصبة لدى الشخصـيات فى تكوينها العميق بين مصـيرها الفردى ، وأفقه الموت ، ومصيرها التاريخى ، وأفقه الاشتراكية ٠ وهذا يعنى طبقا لمنطق المؤلف نفسه أن شخصياته فى هذه المسرحية لم تكن قد عثرت بعد على بعدها الاجتماعى ، أو التقطت الخيط الثانى من الجدلية التى يدعو اليها ، مما جعلها تغرق فى مصائرها الفردية دون أن تستشرف مستقبلا تستبصر فيه أفقا انسانيا جديدا ٠

أما المسرحية التالية من المجمـوعة التى كتب هذا الفصـل مقدمة لترجمتها العربية فهى « الكمامة » ، وقد عرضت لأول مرة فى مدريد عام ١٩٥٤ ، وترجمها الى الألمانية « وولفانج نوفير » وعرضت على مسرح الشباب فى « هامبورج » عام ١٩٥٨ كما ترجمها الى البرتغالية « اخيتو جونثاليث » وعرضـت على المسرح التجريبى فى لشـبونة عـام ١٩٦١ ، بالاضافة الى ترجمات أخرى فرنسية وانجليزية لا نقف عندها اذ أننـا نقتصر على خطوات المسرحية الأولى فوق الخشبات الأوربية ٠

ومحور هذه المسرحية أيضـا هو الجريمة ، نوع خاص من الجرائم التى ترتكب خلال الحرب أو بسببها ، وجيل « ساسترى » الذى فتح عينيه على حرب أهلية ضارية وحرب عالمية طاحنة رضع مشاهدها وتربى على بشائعها ، فليس بوسعه أن يهرب من آثارهما ، أو يتجنب الحديث عن وقائعها وعواقبها ٠ لكنه يفعل هنا ما فعله فى « فصيلة الموت » اذ يجرد الحرب من طابعها الاسبانى الخاص ، فأحداث المسرحيـة تقع فى قرية ما ، فى أى بلد أوربى ، ربما كان فرنسا على وجه الخصوص ، عقب انتهاء الحرب وجلاء قوات الاحتلاء الأجنبى ٠ وأسبانيا ــ كما هو معروف ــ لم تكن طرفا فعالا فى الحرب العالمية الثانية ، ولم تدخلها قوات الاحتلال النازية لأنها كانت متعاطفة معها ٠ وبطل المسرحية « اسايس كرابو » ــ لاحظ غرابة الاسم وطابعه غير الاسبانى ــ بطل من أبطال المقاومة الذى كان يقود حملات وطنية ضد الاحتلال ومن يتعاون معه من الخوف ، لكن « ساسترى » لا يحس بهذه البطولة ولا يقدرها لأنها لا تمسه ولا تمثل شيئا عايشه وعاناه ، فأعماله التى قام بها أثناء الحرب تقدم على أنهـا

جرائم هى الأخرى ، وهى لا تقف عند أعمال الحرب النظيفة المباشرة ، وانما تتعدى ذلك الى الأعمـال اللاأخلاقية القذرة ، فهو ينتهك أعراض الصبايا ويغرر بالفتيـات ويقتل لتغطية جرائمه ، وهو حتى بعد انتهاء الحرب لا يكف عن هذا السلوك بشـكل ما ، فهو اذن نمـوذج للعجوز المتصابى والمجرم المتخفى فى ثياب الوطنى · ويقدمه لنا المؤلف فى المشاهد الأولى وقد تصدر مائدة العشاء ولاحظ بغضب شديد غياب أحد أبنائه عن موعده واعتبره اهانة للأسرة ، وعندما تنبرى زوجة ابنه الكبير للتعبير عن رأيها يرشقها بكلمات لاذعة يندد فيها بعدم توفيق ابنه فى اختيارها مما ينم عن العداء بينهما ، ولكنه لا يلبث عنـدما يختلى بها أن يحاول بثها غزلا سخيفا مدعيا بأن قسوته معها أمام الجميع كانت لتغطية موقفه والحفاظ على احترامه فى عيونهم ومهابته أمامهم ·

أما شخصية الأم فهى نموذج للدعة والرأفة والحنان ، وهى تتميز الى جانب صفات الأم فيهـا بخاصية أخرى هى قدرتها على الاستبصـار والتنبؤ ، فالجـو حار قائظ ، وهى تخشى الحر وتخاف مغبته ، وتعـدد الجرائم التى حدثت فى القرية نتيجة له فى بداية المسرحية ، كمـا أنها تشعر بالاختناق أول المشهد الرابع وترى فى شدة الحر ايذانا بانفجار عاصفة لابد لها أن تقوم حتى يعتدل الجو ، هذه العاصفة ليست سوى رمز للأحداث القادمة تلتقطه حساسية الأم المرهفة ، ويذكرنا هذا الحس المرهف وقدرة الأم على النبوءة بمشاهد نظيرة فى مسرح «لوركا» خاصة فى « عرس الدم » حيث تشم الأم ريح المأساة القادمة ، وتتعجب من الخنجر الصغير الذى يطوى الثور الكبير اذا ما نفذ الى قلبه ·

لكن عندما تقع الجريمة فى مسرحية « الكمامة » فهى تقع بلا رهبة ولا خوف ، ولا أى مظهر مأساوى جليل ، يقع القتل كحدث تافه غير معقول أيضا ، اذ يأتى زائر بالليل لرؤية الأب ، ونعرف من الحوار أنه قد خرج لتوه من السجن ، وأنه موتور يبحث عن الثأر ، فقد كان من المتعاونين مع الأعداء ، وهاجمته كتيبة « اساياس كرابو » وقتلت الجنرال الذى كان يصحبه وأسرت امرأته وابنته ثم قضت عليهما ، وقد جاء لينتقم ، ويتوعد العجوز بأنه سيميته شر ميتة ، لكنه لا يلبث أن يخرج من عنده بلا أقل حذر ولا أدنى حيطة ، لدرجة أن العجوز يتبعه ويرديه صريعا بطلقة رصاص محكمة تنفذ الى قلبه ، ويتصادف وجود « لويسا » زوجة ابنه يقظة حينئذ ، فتطل من النافذة وتراه ، وتصعق لما حدث لكنه يأمرها بالصمت والكتمان· وعندما يأتى المحققون ينكر أية صلة بالحادث وينجح فى حمل « لويسا » على أن لا تبوح بشىء للبوليس ، لكنهـا لا تستطيع تحمل السر وحدها فتفضى به لزوجها « خوان » ، وهو بدوره يرى ضرورة أن يطلع أخاه « تيو » عليه ، ونتبين أن هذا الأخير كان يشك فى حقيقته وأنه سمع فى القرية

كثيرا عن فظائع أبيه خلال الحرب وأنه لا يكن له سوى المقت الشديد . ويحاول المؤلف أن يقنعنا بمبررات هذا الكره الغريب للاب ، فيسوق على لسان ابنه بعض الأحداث التى أججت كرهه لأبيه ، مثل معاملته السيئة لأمه ، وجرحه لكرامته أمام حبيبته ، وتغزله بها ، ولكن كل هذا لا يزيد من درجة اقتناعنا بهـذه الشخصية البشعة ، فليس هنـاك من الوقائع والاشارات ما يملأ شخصية الأب ويرفعها الى درجة الاحتمال الضرورية فى المسرح ، وليس هنـــاك من المبررات ما جعلنـــا نفهم بعض هـذا الابن لأبيه بمثل هذا العنف الذى لا تساوره فيه أدنى رحمة ، فاذا ما سأله أخوه : هل ستشى به أجاب بالنفى ، لأنه وان لم يشعر تجاهه بأى تعاطف يخاف منه خوفا رهيبا يملك عليه أقطار نفسه . وكما أن المؤلف قد أضاع الملامح الخاصة المحلية لموقع المسرحية المكانى فهو بهـذا التعميم النمطى اللامعقول قد قدم لنا رسما لعلاقة لاواقعية لأب بأبنائه ، علاقة تقوم على الغدر والخيانة من قبل الأب والكره والخوف من جانب الابن ، ومهما كانت أشكال هذه العلاقات الانسانية فى الواقع المعاش فانها لابد مختلفة عن ذلك جد الاختلاف ، ولابد أن لها محاور أخرى وزوايا متعددة لم ينجح المؤلف فى التقاطها وملء نموذجه بها ، وتمضى أحداث المسرحية كنتيجة طبيعية لهذه الفروض الدرامية ، فزوجة الابن لا تلبث أن تعترف للجميع بما رأته ، اذ أنها لا تطيق الصمت ، وتنتهى بالاعتراف للبوليس ، ممزقة الكمامة التى كانت تمنعها من الشهادة عليه ، كمامة الخوف من جانبها ، واثارة من الرعاية والاشفاق والخوف أيضا من قبل الآخرين . وعندما يأتى مفتش البوليس للقبض على العجوز يتذكران سويا أيام الكفاح خلال المقاومة ، ويتفقان على أنه لو كان قد قتل غريمه فى هذه الأثناء لما كان ذلك جريمة ، بل بطولة ، وأن الخطأ فقط هو أنه لم يقتله فى الوقت المناسب . ومع ذلك يقبض عليه ، ويكرر الأب حجة الأم فى أن حرارة الجو هى التى دفعته الى القتل ، وهى حجة لا قيمة لها من الناحيتين النظرية والعملية ، ويضع المؤلف نهـاية بشعة للعجوز حيث يحاول الهـرب من السجن ، فيصطاده البوليس بالرصاص الذى يمزق جسده ، وعندما يعرف الابن الأكبر ذلك ويقصه على بقية أفراد الأسرة يكون رد الفعل غريبا أيضا ، فهم يشعرون بالسلام والطمأنينة ويتفقون مع «خوان» على قوله فى النهاية : « بالرغم من كل شىء ... هـــذه الليـلة بالذات ، يا له من احســاس بالطمأنينة ... يا له من احساس عظيم بالطمأنينة ، وعلى كل حال فاننا لا نبكى وانما نشعر بالهدوء . وقد يكون من الصعب علينا أن نعترف بذلك ، فالجو جميل ، ويبدو أن العام المقبل سيكون حسنا ، وستكون هناك أعياد كما كانت من قبل ، وسيشعر الناس بالبهجة فى كل المقاطعة ، وسنكون نحن معهم » .

وليست هناك نهاية أشـــد اثارة للدهشة من ذلك ، فمهما كانت

شخصية الأب عنيفة قاسية ، ومهما كانت علاقته سيئة بأولاده ، ومهما حاول المؤلف اضفاء مزيد من التشويه عليه كتمهيد لهذا الموقف بأن جعل زوجة ابنه تعترف بمضاجعته لها لتثير نقمة أبنائه عليه فان هذه النهاية تظل مجردة من الانسانية ، اذ تعتمد على ادانة الأب بحرمانه من كل ما يتسم به الأب عادة ، مما يجعله أبا غير واقعي ويجعل شماتة أبنائه فيه مستحيلة، فحتى زوجته الحانية الوديعة التي لا تنبس بكلمة تعليقا على اعتراف زوجة الابن نفعلها الجنسى الوقح ــ الذى يدينها قبل أن يدينه ــ تكتفى الأم بالموافقة على أنها تشعر لأول مرة فى البيت بروح السلام الحقيقى ، وبأنها ستكرس حياتها للصلاة من أجل انقاذ روحه فى الدار الآخرة ، كل ذلك يجعل هذه الشماتة السوداء حقدا ضالا على شخصية مفتعلة لا تنبض بروح الواقع ، ولا تمثل مختلف القوى فيه ، بل هى شخصية تجريدية ذهنية توشك أن تتطابق مع شخصية الشيطان الميتافيزيقية ٠

أقول هذا وأنا أعرف على وجه التحديد أن هذه الشخصية مستلهمة من واقعة اشتهرت باسم « حادثة لورس » أخذها « ساسترى » وصاغها مسرحيا على هذا النحو ، لأن قوانين الامكان والاحتمال وطريقة بناء النموذج فى الفن تختلف عن نسـيج الحيـاة الفعلى الذى لا نكاد نرى منه بضعة خيوط ظاهرة سطحية ، ويتعين على الفنان أن يحاكى ما لا نراه من الواقع حتى يكون نموذجه مقنعا وممثلا لشىء من رؤيته عن الحياة ، وربما كانت صدمتنا بشخصية هذا الأب وعدم بنوة أبنائه له مصدرها أننا ننظر للأمر بمشاعرنا نحن الشرقيين التى تخضع فى التحليل الأخير لمنظور عاطفى قد يختلف عن المنظور الغربى فيما يتصل بالبر والعقوق وأخلاقيات الأسر وحياة المرأة ، وغير ذلك من القيم التى لا ينبغى أن نحاسب بها كاتبا غربيا يمثل جيلا ثائرا على موروثاته نفسها ، التى هى بالتأكيد أشد تسامحا وأقل عاطفية من موروثاتنا ٠

وهكذا نجد أن تفسير هـذه المسرحية على المستوى الواقعى المباشر ينتهى بنا الى التردد فى قبول نماذجها الأساسية والشك فى صلابة بنيتها الدرامية ، وافتقاد المعنى الكلى الأخير ، فهى لا تصلح نقدا للحرب لأنهـا لا تجسم فظائع حرب بذاتها ، ولا تكشف عما تفعله فى عامة النـاس ، وانما عن أثرها فى شـخصية شاذة عنيفـة ليست أسـاسا يقاس عليه الآخرون ، ولا تصلح لأن توضـع تحت شعار « الجريمـة لا تفيد » لأن استمتاع البطل بالحياة ، وتلذذه ــ غير السادى ــ بازاحة كل ما يعوق هـذه المتعة الحيوية الغامرة يجعل الجريمـة من أحسن الوسائل لمعانقة الحياة والانتشاء بخمرها حتى الثمالة ، اذن لابد لنا أن نبحث عن مستوى آخر نعثر فيـه على المعنى الحقيقى لهذه المسرحيـة ، ولا يعنينا أن يكون شعوريا مقصورا أو لا شعوريا عند الكاتب ، فأعظم الأعمال الفنية قد يعجز

مؤلفوها أنفسهم عن تحديد كنهها ، وأغلب الظن أن هذه المسرحية رمزية .
واذا كانت الظروف الموضوعية التى تولد الرمز — الى جانب اصطناعه كأداة فنية نفاذة قادرة — هى القهر السياسى والحساسية الدينية والممنوعات الأخلاقية فان « ساسترى » كان يعانى من جميع هذه الضغوط ، فهذا الرجل الذى يسمى « اسایاس كرابو » تمثيل فنى « لفرانسيسكو فرانكو » — لاحظ تشابه ايقاع الاسمين — دكتاتور اسبانيا خلال قرابة أربعين عاما متوالية ، وهو الذى انتهك حرمات الاسبان فى الحرب الأهلية وبعدها بحجة الوطنية والشرعية ، وهو الذى وضع أضخم كمامة على أفواه محكوميه عائلته ، حتى لا يبوحوا بجرائمه ، وهو الذى لم يتورع عن قتل المعارضة التى تمثل أعداءه ، حتى بعد أن أكملت عقوبتها وأتمت مدة سجنها وجاءت فى أوائل الخمسينيات — عندما كتبت المسرحية — تطالبه الحساب ، وهو الذى ارتكب من المخازى ما لا يمكن أن يعادله فى بشاعته وجرمه الا رمز الزنى بالمحارم ، وهو زنى تم برضى الطرف الآخر من الشعب المستسلم ، وهو الأب الوحيد — الحاكم الوحيد — الذى نفهم مدى كره أبنائه له وخوفهم منه ، ووشاية خليلته به ، وقبض البوليس عليه ، وعودة السلام لاسبانيا — الأم الصابرة — وللبيت والجيران ليس الا تعبيرا رمزيا عما حرم منه المؤلف ، وكان يتمناه حينئذ فى أعماق نفسه من نهاية مروعة لهذا الطاغية الذى كان يتشبث بالحياة بطريقة أسطورية بالغة ، بالرغم من أن وظيفته كانت تتلخص طول عمره فى منح الحياة لمن يشبعون نهمه الحسى المادى وانتزاعها ممن يقفون فى سبيله حتى لو كانوا نساء أو أطفالا أو عزلا أداروا له ظهورهم .

بهذا التفسير الرمزى فقط تكتسب مسرحية « الكمامة » فى تقديرى مدلولها السياسى الذى طالما ألح « ساسترى » على البحث عنه فى المسرح والتركيز عليه فى النقد ، ومن الغريب أن نقاده قد لاحظوا وجه الشبه بين هذه المسرحية ومسرحية « أونيل » « رغبة تحت شجرة الدردار » ، لكنهم لم يلتفتوا الى هذا الجانب الرمزى مما جعلنى أتريث قليلا فى الاشارة اليه ، لكننى بعد الفراغ من كتابة هذا التحليل عثرت على بعض الكلمات التى تجرأ « ساسترى » وكتبها عن قصده من هذه المسرحية تؤكد ما أزعمه من هذا التفسير الرمزى وتضيف اليه عنصر القصد المبيت والنية المضمرة ، فقد كتب فى مقدمة أعماله المختارة المنشورة عام ١٩٦٦ وهو بصدد استعراض مسرحياته العشرين وتحديد هدفه من كل منها أو وظيفتها فى الاار العام لتطوره ، كتب يقول « أما الكمامة فانها شديدة الحذر ... آه !! لدرجة أن الجمهور لم ير فيها سوى دراما فنية فى الوقت الذى حاولت فيه من خلالها أن أحتج ضد الرقابة التى منعت مسرحياتى الثلاث الأولى » ولم نكن نتوقع من المؤلف فى هذه الفترة أن يصرح أكثر من ذلك بالمدلول السياسى الرمزى لمسرحيته والا صودر كتابه هذا

بدوره ، وبهذا فان مشروعية تأويل الرمز فيها تكتسب قوة جديدة ، اذ أن الرموز الكبرى فى الفن يجدر بها أن تكون ارادية واعية ، لا مجرد اسقاط نفسى لا شعورى يجتهد النقاد فى اكتشاف أبعادها ومعادلاتها فى الواقع التاريخى المحدد ·

وتبقى من هذه الثلاثية المأساوية السياسية مسرحية « النطحة » التى توشك أن تكون الوحيدة من بينها التى تمثل على المستوى المباشر الحياة الاسبانية فيما يميزهـا عن غيرها ، ذلك لأنها تتناول من بعض الجوانب الخاصة ظاهرة مصارعة الثيران وحفلاتها التى تعد مهـرجانات قومية حقيقية ، اذ تتراءى فيها ظاهرا وباطنا الروح الاسبانية الحميمة ، ففى الظاهر تبدو حلبات المصارعة وكأنها عيد للألوان الزاهية والعواطف المتفتحة والرغبة الجماعية فى متابعة الحركات الجسورة ، واللفتات الفنية، على ايقاع موسيقى تنتظم به الحركات والألوان والأصوات بشكل منسق متناغم ·

أما فى الباطن فهذه المصـارعات أعنف تعبير عن طبيعـة الشخصية الاسبانية والروح الدرامى المخاطر الذى يسيطر عليها ، والرغبة العارمة فى تأكيد الذات ، انها التحدى المنظم للقوى الأعظم ، والامتحان المتوالى لقدرة الانسان على الافلات من قبضة الموت ، ان القانون الذى تقاس به براعة الحركة فى المصارعة هو مدى تعريضها للخطر ، فكلما كانت خطيرة كانت علامة على الأستاذية والمهارة ، فهى مجرد لعبة الموت التى يتعشقها الاسبان على جميع مستوياتهم وطبقاتهم ، وكل حفلة من حفلاتها تصلح مادة درامية ومأساوية متفجرة ، اذ يلعب فيها القدر مع المقدرة لعبة مصيرية حادة مسنونة ، وتبدو فيها رغبة الانســان فى الانتظار على عجزه وقد جعلت منه وحشا يصر على تكافؤ الفرص بين المصارع والثور ويرفض أى ترجيح لكفة أى منهما ، وقد نجح « لوركا » من بين الشعراء المحدثين فى التقاط الايقاع الزمنى الرهيب بأبعاده المأساوية فى هذا الصراع فى مرثيته الشهيرة « فى الساعة الخامسة مساء » ، واستحضر « ساسترى » هـذه الروح بتصديره لمسرحيته بأبيات « لوركا » التى تقول :

وفيما عدا ذلك ، لم يكن هناك سوى الموت

ولا شيء الا الموت

كانت الساعة عندئذ هى الخامسة مساء ·

وأول ما يلفت النظر فى هذه المسرحية هو بنيتها العامة ، اذ تتكون من مقدمة وفصلين وخاتمة ، وفى المقدمة يضعنا المؤلف بمهارة مسرحيـة فائقة وحس فنى مدرب فى مكان نسترق منه السمع لما يدور فى حلبة المصارعة

دون أن ندرى أننـــا فى المكان الحساس الذى ســوف يتحول الى بؤرة الاهتمام ، فى حجرة الطبيب الملحقة فى كل حلبة ، والتى لا تعمل الا فى اللحظات الحرجة ، عندما يطول قرن الثور المدبب بضعة من جسد المصارع الراقص ، ونشهد فى هذه الحجرة حوارا بين الطبيب ومساعده الشاب تبرق فى ثناياه بعض الومضات النقدية التى لا تلبث أن تنطفىء لتفسح المجال للأحداث الانسانية المكثفة ، ففى تعليق عابر للدكتور يقول لمساعده : « أنت تعلم أن مصارعة الثيران هى الشىء الوحيد فى اسبانيا الذى يبدأ فى موعده المحدد بالضبط ، وهو يقطع الوقت بلعب الشطرنج مما يلقى دلالة خاصة على طبيعة اللعبة الأخرى ، فهى ليست حظا فحسب ، وانما هى تكنيك وخبرة وذكاء مثل الشطرنج وهو فى ثرثرته التى توحى فى الظاهر بالعفوية يقدم لنا نذر المأساة ، فمتعهد المصارع يطارده نوع من الطموح الأحمق الذى احترق بناره من قبل عدة مصارعين آخرين ، وهو يصر على استمرار الحفلة بالرغم من المطر والبرق والرعد ، أى أنها تسير فى خط عكسى لما تريده الطبيعة وتفرضه الحيطة ، وأكثر من ذلك عندما يقع المصارع جريحا يكتشف الطبيب أنه قد مات قبل أن يصل اليه ، لا بجرح المصارعة وانما بجرح آخر غائر من سلاح أبيض كان يكتمه ، وكان يجب عليه بالتـــالى أن لا يدخل الحلبـــة فى هـــذه الظروف . تبدأ المسرحيـــة اذن من نهايتها وتمضى بعـــد ذلك على طريقة « الفلاش باك » السينمائية لاستعراض ما حدث من قبل . ومن حقنا أن نسأل الى أى حد يعتبر استخدام هذا التكنيك مواتيا لطبيعة الأداء المسرحى ومساعدا على تحقيق الغرض الكلاسيكى الذى رصده أرسطو للمسرح وهو التطهير من مشاعر الخوف والرحمة ، ومن حقنا أيضا أن نتساءل : ألا يحيل هـــذا التكنيك المسرح الى لون من البحث القضائى والتحقيق الجنائى الذى كلف به « ساسترى » كما رأينا فى مسرحياته السابقة ؟ .

وقبل أن نجيب على هذه التساؤلات ينبغى لنا أن نلتقط بعض الخيوط الرئيسية فى المسرحية .

يقدم لنا الفصل الأول مجموعة من الشخصيات الأساسية بقدر كاف من الاستبطان والانارة الداخلية عن طريق رصـــد علاقاتهم فيما بينهم ، فشخصية المصارع « خوسيه ألبا » ليست كما يتوقع الناس نموذجا فى الشجاعة ورباطة الجأش والحزم ، وانما هو على العكس من ذلك شاب شبه مثقف ، وربما يتنافى ذلك مع مقتضيات عمله ، اذ خرج من كلية الطب قبل أن يكمل دراســـته ـ شـــديد التأمل فى ظروفه ، والتفكير فى خواطره ، والانتباه الى وجوه ضعفه وقصوره . وهو يعانى من حالة غريبة توشك أن تكون صرعا مرضيا يخففها عليه متعهـــده بتسميتها اضطرابا عصبيا خفيفا ، وهو منفصل عن زوجته التى لا تزال تحبه ، وتترصـــد

أماكنه ، وتأتى للقائه مزمعة استخلاص حقوقها المادية منه ، فاذا ما أخذها بين ذراعيه ذابت حبا ووجدانا ، ونسيت ما جاءت فى سبيله أو لقيت بالفعل ما تبحث عنه • وأهم ما فى هذا الفصل هو التحليل النفسى الدقيق لطبيعة العلاقة الغريبة بين المتعهد والمصارع ، فليس يعنى الأول سوى استثمار صاحبه الى أقصى حد ، واستقطار جهده فى سبيل الكسب والشهرة والمجد ولو أدى هذا الى قتله ، فهو اذن يتاجر بروح غيره ، وهو لا يعرض نفسه ولا ماله للخطر ، وقد سبق له أن استهلك آخرين واستنفد طاقتهم ثم لفظهم بعد ذلك •

ونتابع فى الفصل الثانى تطور الأحداث حيث نرى المتعهد وقد جن جنونه لأن المصارع قد تصالح مع زوجته بحجة أنه لا يستطيع أن يرعى مصالح مصارع يفكر فى زوجة وأسرة ، بل لابد له فى تقديره من أن يكون انسانا آليا لا تخامره أدنى العواطف ولا تربطه بالحياة أيه علائق تصيبه بالجبن والحذر ، فى الوقت الذى لابد له أن يعانق الموت فيه كل يوم • ويتغير سلوك المتعهد تجاه صاحبه فكأنه يسحب البساط من تحت قدميه ، فلا يوحى له بالثقة ، ولا يهون له من شأن الثيران ، ولا يلطف له الجو كما تعود دائما بل يذكره بخوره وضعفه ، ويهول له من شأن أعدائه ، ويبالغ فى تحذيره من قسوة الظروف الجوية ، وينهار صاحبنا الذى اعتاد غير ذلك ، وفى لحظة يائسة يستل سكينا يغمدها فى بطنه شروعا فى الانتحار، لكنه بعد أن تجرى له طبيبة صديقة ، دخلت مجرى الأحداث بطريقة ذكية لبقة من قبل ، الاسعافات الضرورية يقرر له المتعهد ضرورة الذهاب الى الحلبة والتذرع بسوء الجو لالغاء حفل المصارعة ، ويكون بوسعنا آنذاك أن نستخلص أن الحفلة لم تلغ ، وأن المصير المشئوم كان ينتظر المصارع •

الى هنا والمسرحية لا تكاد تشى بأى معنى يتجاوز مدلولها الواقعى الحرفى ، فهى لا تتعدى قصة الصراع بين الاستغلال الأعمى والقدرة البشرية المحدودة ، بين المتعهد الجشع والمحترف المغلوب على أمره ، وانتحاره ليس الا تعجيلا باللحظة المنتظرة ، ليس الا وضع السكين مكان قرن الثور ، ليس الا استحضار النطحة التى لا حل لمشكلته سواها • ولكن مؤلفنا لا يكتفى بهذا البعد الدرامى لعمله ، فيلحق به خاتمة ملصقة ، تقع فى « بار » يديره شاب من هواة المصارعة كان يطمح فى الشهرة والمجد ، وكان قد سبق له أن أدخله أيضا فى نسيج المسرحية بمهارة كبيرة ، ونلتقى فى هذا البار بالمتعهد نفسه وقد تخلص من آثار الحادثة السابقة وأخذ يغرى الشاب الهاوى بمشروع جديد لتعبئة حملة دعائية لصالحه ، وادعاء أنه يهرب من قرون الجوع الى قرون الثيران ، لعل هذا يجلب له السياح ويضمن له الرواج • ويرفض الشاب أن يقيم شهرته على الكذب واستغلال آلام الآخرين ، ويودع المتعهد بشىء من القسوة والجفاف ، فى نفس اللحظة

التى يدخل فيها البار شحاذ بائس ، هو بالذات أولى ضحايا المتعهد الذى لا يتعرف عليه بعد أن امتصه ونفطه ٠

وتتيح هذه الخاتمة للمؤلف أن يضع على لسان الهاوى « باستور » فى النهاية هذه الكلمات : « لكننى أعرف مما رأيته أن هناك فى هذه الحياة من يحيون على تعاسة الآخرين ، من يستغلون كل ما هو خطر ليعيشوا ... بكل الأشياء المسكينة التى ينطفىء لهيبها رويدا رويدا ٠٠ وهذه أيضـا حكاية اسبانية ، أليس كذلك ؟ هناك من يلقى بالآخرين الى المصـارعة ويتفرج على الثيران من خلف الحواجز ويحتفظ لنفسه بأموال من ماتوا !! »، وهذا هو المعنى الاجتماعى لاستغلال البرجوازيين الذين تحولوا الى رأسماليين وأصيبوا بالجشع ونزعو الى تحطيم القيم الانسانية التى تقف فى وجههم ، أو تحول بينهم وبين اسـتنزاف أعلى نسـبة من الكسـب المشروع فى عرفهم ٠ وهذا ما تريد أن تقوله المسرحية فى نهاية الأمر ٠

لكننا نعود الى مشكلة « الفلاش باك » لنرى أن ايراد النهاية فى بداية المسرحية قد جعل متلقيها ــ قراءة أو مشاهدة ــ يحصر اهتمامه فى التعرف على الجانى ، مما يكاد يقترب بها من مجال الروايات البوليسية ، ويساعد على ذلك ضعف الموقف وعدم الاقتناع الكامل ، على مسـتوى المسرحية ، بالدوافع التى حدت بالبطل الى محاولة الانتحار ، اذ أن شخصية المصارع الانبساطية بالرغم من جميع الدلائل المضادة ، وقراره الايجابى فى نفس الوقت بأن يعود الى زوجته يجعلان من الصعب علينا أن نفهم لماذا يشق بطنه بالسكين ولماذا يخضع بهذا الشكل الذى يشبه التنويم المغناطيسى لارادة المتعهد وينزل الى الحلبة جريحا ، وما دامت المسرحية تعتمد فى بنائها على قدر غير يسير من التحليل النفسى فلابد لنا من أن ننتظر منها دقة الفروض والنتائج ، وصلابة التركيب الدرامى ، وهذا ما نفتقده الى حد كبير ٠ الا أن المشهد الأول ــ المقدمة ــ لو تأخر الى مكانه الطبيعى فى المسرحية لقابلتنا مشكلة أخرى هى غرابة شخصياته ، الطبيب ومساعده ، وبروزهما بدور بطولى فجائى ، وقد يضر هذا بطبيعة البنية المسرحية التى تعتمد على الدقة واتقان أدوار الشخصيات ، وضبط الايقاع فى دخولها للحدث وخروجها منه ، وهذا ما برع فيه المؤلف كما رأينا ، وضحى فى سبيله بجزء كبير من تماسك منطق الأحداث ومبرراتها الداخلية ، فلو كان قد أخر هذا الجزء لما كان بوسـعه أن يترك هذه الفجـوات دون اجابة مقنعة ٠

وتظل القضية الأساسية فى المسرحية هى احباط الفرد فى ظـل النظم الرأسمالية وضياع قدراته المبدعة بين أنياب الجشع الاستغلالى ، وهى قضية لا ينجح المؤلف فى الاشارة الى أى مخرج عادى منها ، فالمشاهد لا يلبث بدوره أن يستشعر كثيرا من الاحباط عندما يرى أن المصـارع

الهاوى الذى خير بين ارتداء الحلة الموشاة بالذهب و « مريلة » العمل لم يجد أمامه حفاظا على قيمه الرومانسية سوى أن يرضى بالأخيرة ، ولا ندرى ان كان اخفاق الحلول العادية فى مسرح « ســاسترى » ايذانا بضرورة الاعتماد على الحلول الجذرية الثورية أم أنه لم يكن قد اتضحت له الرؤية فى تلك الأونة ، مما جعله يصيب جمهوره البرجوازى بالاحباط ، دون أن يرفع حرارة حلوله الى الحد الذى يعوضه عما فقده · وأيا ما كان الأمــر فان « ساسترى » قد حاول فى هذه المسرحية أن يقدم نموذجا اســبانيا خالصا فى شروط تاريخية محدودة ، مما جعله أقرب ما يكون الى طبيعة المسرح الواقعى الذى طالما دعا نظريا اليه ، وان كانت نقاط الضعف فى التحليل العميق للدوافع ومتابعة النتائج الحتمية لمنطق الأحداث نفســها قد شابت هذه الرؤية الواقعية بكثير من الضباب ، وجعلتها لا تعثر على خاتمة لها سوى هذا الموقف الرومانسى من المصارع الشاب ·

ميورا وروح الفكاهة

هذا وجـه آخـر للمسرح الاسبانى المعاصر ينبغى أن يتعرف عليه القارىء العربى ، بعد أن قدمنا نماذج من المسرح الواقعى المأساوى الملتزم عند « باييخو » و « ساسترى » على تافوت فى المنهج بينهما نقدم الآن أهم ممثل للكوميديا الاسبانية المعاصرة وهو « ميجيل ميورا » الذى ولد فى مدريد عام ١٩٠٥ وأخذ يتابع انتاجه المسرحى حتى لثمانينيات ، وسنرى أن العلاقة بين هذين التيارين لم تنحصر دائما فى نطاق التضاد ، بل كانت غالبا ما تشتبك فى جدلية غنية عندما يعبر فنان الكوميديا منطقة الضحك ليشرف على أفق روح الفكاهة النابعة من نفس الوعى بالواقع ومفارقاته لتؤدى وظيفتها الحيوية فى نقده والسخرية منه ٠

على أنه من الملائم لنا أولا أن نقترب من شخصـية ميورا قبل أن نتفحص مسرحه ، فقد ولد لأبوين يشتغلان بالمسرح والتمثيل ، وهو دائم الاعتزاز بذلك ، ويرى أن الحياة فيها نوعان من الأشخاص : المشاهدون والممثلون ، الذين يدفعون أجرا كى يروا غيرهم يقوم بعمل ما ، والذين يمارسون فعل هذا العمل ، أو على حد تعبيره ، الأسد والذين يقفون خلف القضبان لمشاهدته ٠ وكان يرجو لنفسه دائما أن يـكون فى الجانب الذى يعمل لا الذى يشاهد ، ويرى أن الأسد أمهر من المتفرجين ، ولم يكن والده بارعا فى الأدوار الكوميدية فحسب ، بل كان مشاركا فى صنعها والتخطيط لها وكتابتها ، وعلى هذا فقد نشأ مؤلفنا فى بيت لا يسمع فيه سوى الحديث عن المسرح وحماس الجمهور والمواقف الهزلية واللحظات الجادة الحرجة ، وكم شاهد أباه وهو يناقش زميله صارخا ليقنعه بكيفية تخطيط مشهد أو القاء نكتة أو وضع عنوان جذاب أو نهاية بارعة لأحد الفصول ، فانطبع فى ذهن الصبى أن العمل المسرحى ليس فرديا ، حتى فى أخص لحظاته عند التأليف ، وانما هو ثمرة تعاون ايجابى جماعى ، مما انعكس بعد ذلك على كثير من انتاجه المشترك مع زملائه من مؤلفى الكوميديا ٠ وعندما حصـل

« ميورا » على شهادة البكالوريا انقطع الى دروس الموسيقى والرسم الذى كان يعشقه بصفة خاصة ، ولكن أباه لم يلبث عندما أصبح مديرا للمسرح الكوميدى ومسرح الملك ألفونسو أن عينه باحدى الوظائف فى قسم الحسابات بهذا المسرح الأخير ، فقبض منه أول مرتب شهرى حصل عليه ٠ ويذكر « ميورا » عن هذه الفترة من حياته أنه كان يجلس على منضدة صغيرة تحت لافتة تقول : « تلغى كل تذاكر الدخول المجانية » لا عمل له سوى اعطاء هذه التذاكر لمن يود ، مدركا المفارقة الطريفة فى هذا الموقف ، ومستمتعا الى أقصى حد بالنفوذ الذى يمارسه وهو لا يزال فى السادسة عشرة من عمره ٠ وفى موقعه ذلك عرف كثيرا من الممثلين والمؤلفين الجدد والمشهورين فى مختلف لحظاتهم وأحوالهم ، ثم لم يلبث أن اشترك فى اختيار القطع التمثيلية والمسرحيات ، فعرف كيف يقرأ بضعة مشاهد ليحكم على النص ، واتجه الى الافادة من المسرح الأوربى المعاصر ، فقرأ ــ باعترافه ــ نصوص المسرح الفرنسى كاملة ، وأخذ بعد ذلك فى مصاحبة الفرق الناجحة فى عروضها بالأقاليم ، فعانى واستمتع بكل ما يتصل بتجوال الفرق المسرحية من الانتظار الطويل على محطات السكك الحديدية قبل انتشار السيارات السريعة ومن بعدها الطائرات ، وجرب تجهيز الحقائب العجول بعد كل عرض ، والنوم فى الفنادق الرخيصة ، والبحث عن أسباب انصراف الجمهور وعدم كفاية الاعلانات ، وجرب المطر الذى يفسد الاعدادات عند سقوطه ويجبر الناس على البقاء فى بيوتهم ، وجرب المناقشات الطويلة على التكاليف والمرتبات ، وفرحة الممثل عندما يجلس فى أحد المقاهى الاقليمية فيتعرف عليه الناس ويحيونه ويضايقونه فى بعض الأحيان ، وما يستشعره من لذة لهذه المضايقات التى يسعى اليها ويسعد بها المشهورون ٠ وقد ترسب كل ذلك فى أعماق « ميورا » ، وأصبح مادة لتجربته فى التأليف المسرحى ، وسنجد أن المسرحية التى كتب هذا الفصل مقدمة لها وهى « ثلاث قبعات كوبا » قد انغمست بصدق فى هذا الوعاء الساخن الشديد الحيوية ٠

كما مارس « ميورا » لونا آخر من النشاط الفنى والمهنى كان بالغ التأثير على امكاناته ككاتب مسرحى ، ذلك هو الاشتغال بنوع خاص من الصحافة ذات الطابع الفكاهى ، فقد أسهم وهو صبى فى مجلة « جو تيريث » وعندما نشبت الحرب الأهلية تمكن من عبور المنطقة الجمهورية الى المنطقة القومية فى « سان سيباستيان » بشمال اسبانيا حيث أنشأ مجلة « المدفع » لتسلية الجنود المحاربين بلون خاص من الفكاهة المرحة الخطرة فى نفس الوقت ، وهناك كتب مسرحيته الثانية « لا فقير ولا غنى وانما على العكس تماما » بالتعاون مع رفيقه وزميله « تونو » ، كما تعاون أيضا فى الكتابة المسرحية مع « خواكين كالبوسوتيلو » حيث كتبا معا مسرحية « يحيا المستحيل أو عداد النجوم » ، ويصور « ميورا » فى مشهد طريف طريقته فى التنقل من منضدة الى أخرى على نفس المقهى للمساهمة فى كتابة

المسرحيتين ، وان كانت الأولى لم تعرض الا بعد أن أسس مجلته الفكاهية « السمانة » ، وكانت طريقة « ميورا » قد بدأت تتبلور في نزعته الساخرة من نظام الأشياء الثابت الزائف ، وصلابة الأوضاع الاجتماعية الكاذبة ، ونفاق العادات السائدة ، وتغليف كل ذلك باطار عاطفي شجي ، لا يفقد ارتباطه بأرض الواقع بقدر ما يثير كوامنه المشحونة ، في دلالة قاسية أخيرة تنتصر فيها تلك الأوضاع في الظاهر بينما يتبين في حقيقة الأمر أنها فقدت مبرراتها ·

المسرحيـــة الأولى :

يحكي « ميورا » أن أحد أصدقائه قد عرض عليه أن يصحبه كمدير فني لاحدى الفرق المسرحية في رحلة اقليمية الى « ليريدا » ، ووافق صاحبنا لتوه على عادته في أن لا يرد طلبا لصديق ، ثم أخذ يسأل عن أجره وحقوقه وأخبار العاملين معه في الفرقة ، فأخبره أنها تتكون من ست راقصـــات نمساويات واثنان من السود ، أحدهما زنجي أمريكي يدرب الراقصات ، والثـــاني كوبي يضع الموسيقى التصـــويرية ، وامرأة ألمانية بدينة تلعب بثعابين تضعها دائما في حقيبة لا تفارقها ، كما أخبره أنهما في القطار سوف يكتبان العرض المسرحي الذي ستقدمه الفرقة ، فأومأ بالايجاب كما لو كان قطار « ليريدا » هو أنسب مكان لكتابة العروض واعدادها ، وقام فعـــلا بالرحلة مع الفرقة التي طافت بعدة مدن اقليمية وأحـــرزت نجاحا كبيرا ، وبعد عشرين يوما من بداية العرض طلبت المؤسسة المنتجة تجديد الفقرات حسب الشروط المتفق عليها ، ويحكي مؤلفنا أنه لم يدرك ماذا جرى لرفيقه فمنعه من كتابة تصـــور للعرض الجـــديد ، أما ما جرى له شخصيا فيذكره بدقة وأمانة ، فقد وقع في غرام احدى الراقصات فشغلت عليه وقته وحياته ، ولم يفق الا والمنتج يقول له « لابد من اجراء تجارب العرض الجديد غدا دون تأخير » ، فرد عليه أنها ستكون معدة بالطبع في الميعاد المحدد ، ثم استقل قطار المساء عائدا الى مدريد حيث استغرقته كتابة المقالات المرحة والأقاصيص الفكهة في الصحافة ونسى المسرح وما جرى له ، وبعد فترة وجيزة أصيب بمرض ألزمه الفراش ، واضطر لاجراء عملية جراحية في ســـاقه أقعدته ثلاث ســـنوات ، ولكي يسري عن نفسه كتب مسرحيتـــه « ثلاث قبعـــات كوبا » مستلهما رحلته مع فرقة « الادي » وشخصياتها ، وفرغ منها كما يقول في نوفمبر عام ١٩٣٢ ، وقال له كل من قرأها حينئذ أنها جيدة لكن لا تصلح للمسرح على الاطلاق ، ثم قال له أحد أصدقاء أبيه انها جريئة بالغة الحداثة في شكلها وسياقها ، وأنها لو قدمت على المسرح فاما أن تنجح نجاحا منقطع النظير واما أن تسقط الى درجة أن الجمهور سيحرق مقاعد صالة المسرح ، ونصحه بأن ينشرها في كتاب أولا حتى اذا عن للقارىء أن يختار الموقف الثاني لم يكن أمامه سوى

آن يحرق مقعده في منزله · ولم يقدر لها أن تعرض الا بعد عشرين عاما من كتابتها وذلك سنة ١٩٥٢ اذ كانت تعتبر طليعية تحمل مفهوما جديدا للكوميديا لم يجرؤ أصحاب المسارح على تقديمه ، لكنها عندما عرضت ظفرت بالجائزة القومية للمسرح فى موسم ١٩٥٢/١٩٥٣ ·

وتدور أحداث المسرحية فى حجرة متواضعة بفندق اقليمى صغير ، حيث يمضى « ديونيسيو » ليلته الأخيرة فى حياة « العزابية » ، اذ أنه فى اليوم التالى سيتزوج من خطيبته بنت « دون ساكرامنتو » ، وفى هذه الحجرة يولد ويموت فى ليلة واحدة حب هذا الشاب لفتاة أخرى هى « باولا » ، اذ يجرب « ديونيسيو » بالرغم منه مذاق الحرية ، تلك الحرية الفردوسية التى تخرج على كل عرف وقاعدة ، لكنه يعدل عنها ضرورة فى نهاية الأمر ، ويعود مقهور الروح أسيف النفس عاجزا ، الى عالم العرف والتقاليد الزائف الثابت المقبول ، لأنه الوحيد الممكن فى آخر الأمر · ان تجربة الحرية الممكنة خلال ليلة واحدة ـ والضائعة الى الأبد ـ هى التى يقدمها المؤلف ، كى يجعل بطله يعيش ، ومعه المشاهد ، حياة حقيقية · وهى حرية تقوم دراميا على نسف الأشكال التقليدية للمواقف المسرحية ، وعلى خلق أنماط لغوية جديدة ، وعلى تغيير وسائل تكوين الشخصيات فى المسرح الأوربى المألوف ·

فجسارة « ميورا » فى هذه المسرحية تكمن على وجه التحديد فى قدرته على أن يكسر من الداخل هذه المستويات الثلاثة : الموقف واللغة والشخصية ، ويكسر معها القوالب المعهودة فى الابداع المسرحى ، وينطلق من هذا الكسر للكشف عبر حدث مسرحى نام عن عجز وزيف وتصلب وعبثية العالم الذى يعيشه كل واحد منا يوميا حيث يتقلب فى حضن مجتمع متحضر لكنه مستلب مفقود الانسانية ، وعندما يعدل «ديونيسيو» عما اكتشفه من امكانية حريته ويعود الى النظام السائد يتأكد اغترابه وعجزه ، فبعد أن ألف مع « باولا » نمطا محببا لشخصيات تقوم بدورها دون سابق اعداد ، فى لحظة عثرت خلالها على مصيرها بين يديها وأصبح فى وسعها توجيه قدرها تعود بالضرورة القاهرة الى احتلال مكانها فى الآلة الكبيرة ، ويعود النظام الزائف الى تركيبته المعادية ، حيث يأكل « ديونيسيو » البيض المقلى كعادة المستقيمين فى تقدير حماه ، ويرجع أغنى رجل فى الاقليم الى زوجته بعد مغامرة فاشلة فى الفندق الصغير ، ولا يبقى أمام « باولا » الا أن تقذف بالقبعات الثلاث فى الهواء ، فهذا هو الشىء الوحيد الذى ما زال بوسعها أن تفعله ، وبهذه الحركة الأخيرة يختم « ميورا » مسرحيته فيضع بها بذرة اللامعقول فى مرحلة جد مبكرة من تاريخ المسرح الأوربى المعاصر ·

فكان مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » باستثناء مسرح « بايى انكلان »

الرائد الذى تحدثنا عنه من قبل ، بداية مطلقة لدرب جديد ، لا استمرارا لأسلوب مطروق ، فقد قطعت علائقها بالكوميديا السابقة عليها ، وبدأت فى تقديم خواص جديدة للتشكيل والتأليف الكوميديين ، ولعل أهم هذه الخواص اكتشاف حقيقة الفراغ الدلالى الذى انتهت اليه الأنماط الكوميدية السابقة ، فمن خلال الحوار يتضح أنه قد أصبح مفعما بالكلمات الميتة والاكليشيهات الجامدة والجمل الجاهزة التى تجرى على الألسن طبقا للعادة المألوفة دون أن ترتبط بتجربة حية أو فكر ساخن ، ومعنى هذا أن نظام تلك الحياة اللغوية قد أصبح مثل الآلة التى فقدت مبررات وجودها يعتمد لا على الحكم الرصين المعقول وانما على الحكم المسبق الجائر ، ويقوم على العادة الخلقية البعيدة عن المبادىء الأخلاقية الحقيقية ، اذ تراعى — فى الظاهر فحسب — جملة من المحرمات الشائعة محافظة على المظهر اللائق والتقاليد السائدة والأفكار المتداولة عن حسن السمعة ، كل ذلك عندما ينعكس فى اللغة يتجمد عند ألفاظ التعابير والمفارقات والأوضاع الدلالية التى تفقد مقوماتها بمرور الوقت وتصبح مجرد صيغ تتكرر بصفة آلية ، دون أن يتساءل الفنان بدهشة عن معانيها ، أو ينتبه الى الربط بينها وبين المكونات المتغيرة للموقف • وتجىء القطيعة مع هذه الأنماط فى أشكال لغوية وتعبيرية عديدة ، منهـــا الصفات التى لا نظـير لها ، مثـل قول « ديونيسيو » : « أتزوج •• لكن قليلا » ، ومنها كسر السلسلة المنطقية السببية واقتراح لون جديد من الارتباط غير السببى بين الأشياء ، وعرض مشاعر وعواطف وأحداث عبثية لا معنى لها طبقا للرؤية السالفة ، من هنا ارتباط هذه المسرحية بما شاع بعد ذلك فى مسرح اللامعقول ، واذا كان « يونسكو » قد اتخذ بعد ذلك شعار « البطاطس المحمرة بدهن الخنزير » علامة على الحياة الطبيعية المرتبطة بالنظم الاجتماعية التى تقوم على مراعاة الواقع من الخارج فحسب فان « ميورا » قد سبقه بعدة عشرات من السنين فى رفع شعار مماثل فى هذه المسرحية بالذات عنـدما أعلن على لسـان « دون ساكرامينتو » محامى البرجوازية التقليدية « ان الشرفاء من الناس المحترمين لابد لهم من أن يحبوا البيض المقلى ••• فكل أسرتى تتناول دائما البيض المقلى فى الافطار •• والبوهيميون فحسب هم الذين يفطرون قهوة باللبن وخبزا بالزبد » •

وعندما عرضت مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » فى باريس خلال الموسم المسرحى ١٩٥٨/١٩٥٩ قوبلت بهجوم شديد من جانب النقاد المحافظين من أمثال « روبرت كيمب » و « جان جاك جواتييه » ، وبترحيب شديد من لدن النقاد الطليعيين الذين رأوا فيها طفرة مدهشة واستمرارا جريئا للمسرح الرائد الذى كتبه « باير انكلان » و « خارديل بونثيلا » مما يضع التجارب الاسبانية فى قلب حركة التطور التى عاناها المسرح الأوربى المعاصر ، ولعل القوة الدرامية فى المسرحية تكمن أساسا فى الكشف عن الصدع الذى

تفاقم بين عالمين غير قابلين للالتقاء ، اذ أنه بالرغم من حاجة بعضهما الى الآخر الا أنهما يصدران عن تصور متخالف للحياة ، العالم البرجوازى من جانب ، بكل ما يحيط به من نفاق وثراء وانحصار فى مفاهيمه الأخلاقية التى تصل أحيانا فى ضيقها الى درجة أن تصيبه هو نفسه بالتمزق ، والعالم الحر المتجول الفاقد للأمل الذى يشكله كل من « بوبى » الأسود والفتيات الساذجات الظريفات اللائى تتكون منهن فرقته الراقصة ، وكل من هذين العالمين يخضع لقوانين تختلف عن الآخر ، والاحتكاك بينهما عبر النموذج الذى قدمه المؤلف هو الذى يولد الشرارة الدرامية القوية فتنكشف على ضوئها شقوق الجدران المتصدعة بقدر ما نستبين كل القوى الانسانية التى نعثر عليها راقدة فى أعماق الاستلاب والغربة الوجوديين مما يقيم فى نهاية الأمر توازنا دقيقا بين النقد الاجتماعى الذى يكاد يصل لحافة العبث والغناء الشعرى للقوى الانسانية الفطرية النبيلة المؤثرة ٠

ولكى نستطيع وضع أولى مسرحيات « ميورا » فى مكانها من تطور المسرح الاسبانى المعاصر ينبغى لنا أن نتذكر أن عمره عند كتابتها عام ١٩٣٢ كان قد جاوز السابعة والعشرين ، وفى هذه الآونة ــ فى بداية الثلاثينيات ــ كان « خارديل بونثيلا » (١٩٠١ ــ ١٥٩٢) بسبيله للشروع فى أعماله التى اعتبرت هى الأخرى ثورة على المسرح المعاصر له ، كما لم يكن « أليخاندرو كاسونا » (١٩٠٠ ــ ١٩٦٥) قد بدأ فى تجربته المسرحية الغنية ، أما « لوركا » فقد كتب فى نفس هذا العام مسرحيته « عرس الدم » وعرضها فى العام التالى ، وفى العام التالى أيضا حصل « كاسونا » على جائزة « لوبى دى بيجا » عن مسرحيته « الحورية الهاربة » التى قدمت للجمهور ، أما الشاعر والكاتب المسرحى « ألبرتى » (١٩٠٢ ــ) فكان قد ألف فى هذا العام مسرحيتين هما « الانسان اللامسكون » و « فرمين جالان » ، وكان « ماكس أوب » (١٩٠٣ ــ) قد فرغ عندئذ من كتابة مسرحياته فى المرحلة الأولى ٠ ومن هنا فان « ميورا » ــ الذى كان أصغر من هؤلاء بعامين فقط ــ ينتمى الى هذا الجيل عمرا وفنا ، اذ شرع معه فى شق طريقه قبيل الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ ــ ١٩٣٩) وكانت بداياته كما تتجلى فى هذه المسرحية تمثل قطيعة مع الأنماط المألوفة وتجريبا لوسائل كوميدية مستحدثة استعصت على فهم المخرجين والمنتجين مما أدى الى تأخير عرض هذه المسرحية عشرين عاما بأكملها ، وتزحزح تاريخ دخول « ميورا » ميدان المسرح الى ما بعد الحرب الأهلية ، اذ لم يتمكن من الوقوف بانتظام على خشبة المسرح الا ابتداء من عام ١٩٥٠ ، ومعنى هذا أنه لو قدر له من يعى أبعاد تجربته الكوميدية الفذة ، ويتحمل مسئولية تقديمها للمشاهد فى الثلاثينيات لكان تاريخ الكوميديا الاسبانية قد واكب الانتاج المأساوى التراجيدى الذى ازدهر على يد لوركا ورفاقه ، ولكان هذا ايذانا بشىء من التوازن فى الحركة المسرحية الاسبانية ٠ لكن هذا

التوازن كان مفقودا في الحياة العامة والثقافة ، مما أدى الى انفجار الحرب الأهلية ، فلم يكن هناك بد من أن يطفح على سطحها مؤشرات تشي بما يعتمل بداخلها من عوامل التصدع وعدم الفهم والانفصال الداخلى ، فكان تأخير عرض مسرحية « ميورا » احدى العلامات على عدم فهم الجيل المتحكم فى الثقافة والمسرح لكل تطلعات الجيل الجديد ونهمه لمراجعة موروثاته فى كل الميادين ٠

يقول « بيراند يللو » للتميز بين المضحك وما يثير روح الفكاهة : أنظر الى سيدة عجوز ، قد صبغت شعرها وأثقلته بأنواع الدهون المزعجة ، ثم زججت حاجبيها ولونت وجهها بغلظة ، وارتدت ملابس الشـــباب ، فألاحظ أن هذه السيدة ، على عكس ما ينبغى أن تكون عليه النساء المسنات المحترمات ، وبوسع الانسان أن يقف عندئذ للوهلة الأولى عند هذا الانطباع السطحى الكوميدى المضحك ، الذى يتمثل بدقة فى الانتباه الى الجانب العكسى للأشياء ، أما اذا أخذت فى التأمـل الآن ، وأوحى الى تعمقى فى استكشاف الموقف أن هذه السيدة المسنة لا تجد أية متعة فى رسم نفسها بهذا الشـــكل كالببغاء ، بل انها كانت معذبة لهذا السبب على أرجح الاحتمالات ، اذ تلجأ لتلك الوسائل للخداع فحسب ، معتمدة أنها كلما اخفت تجاعيد وجهها ومظاهر شيبها استطاعت أن تحتفظ بزوجها الشاب الذى يصغرها بكثير ، عندئذ لا أستطيع أن أضحك كما كنت أفعل من قبل ، لأن التأمل الذى داخلنى قد جعلنى أتجاوز ملاحظة الوهلة الأولى ، ودفعنى الى الدخو بباطنها ، فنقلنى من مجرد الوعى بالجانب العـكسى الى الاحساس به ، وهنا يكمن — فى تقديد بيرانديللو — الفرق الجوهرى بين المضحك وما يثير روح الفكاهة ٠

ولكى يحقق ميورا هذا البعد الهام فى مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » فانه قدم كما رأينا نماذج تمثل طبقة ذات عقلية خاصة ، ولكى يكشفهم الفنان لابد له أن يرصدهم فى تلك اللحظات من عجزهم عن أى تحرك يفعم حياتهم بالروح الانسانى الوثاب ، مما يفضحون به عن نمط حياتهم بالشكل الذى يثير سخريتنا ، وعندئذ يجعل احتكاكهم بالآخرين هو المحك الذى يفضــح خشـــونة قشرتهم الظاهـرية ، وعندما يعـــرض السيد « ساكرامنتو » على البطل واجباته التى ينبغى أن يلتزم بها من الاستيقاظ مبكرا فى السادسة والربع صباحا ، وتناول افطاره فى تمام السادسة والنصف ، ويتلو عليه قائمة المحرمات من الذهاب الى السينما أو المسرح ، أو ممارسة أية حياة « بوهيمية » ، انما يمثل هذه الطبقة البرجوازية التى كان يقول عنها فيلسوف اسبانيا الكبير « أورتيجا اى جازيت » انها هى التى تحيل الحياة فى يديها الى قطع من الزجاج المنكسر ٠

وكان هذا المحور الجوهرى هو الذى لفت نظر « يونيسكو » عنـد

عرض مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » فى باريس فكتب تعليقا عليها يقول : ان روح الفكاهة هى التى تحرك فينا الوعى بلون من الاستنارة المستقلة عن الظروف المأساوية للانسان ، ولا يمكن أن تكون هناك حقيقة ما مالم يترك للذكاء البشرى فرصته فى ممارسة جميع وظائفه ، هذه الممارسة التامة لا تتأتى الا لفنـان ، حيث لا تستطيع بدون أفكار مجلوبة ، وبدون أية شعارات أيديولوجية ، أن تقف حائلا بينه وبين الواقع الانسانى ، بل تقيم علاقة مباشرة أصيلة به • وتتميز مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » بأنهـا تمزج روح الفكاهة المأساوى بالحقيقة العميقة والعناصر المضحكة التى تتخذها كأساس كاريكاتورى تحققه وتتسامى به ، وتوسع من دائرته حتى يمس صميم الأشياء •

ان الأسلوب اللامعقول لمثل هذه الأعمال بوسعه أن يكشف بطريقة أفضل بكثير من جميع الأعمال المعقولة الشكل الجدلية الآلية أو التناقض الكامن فى الروح الانسانى ، أو الحمق والعبث •

ان الخيال والفانتازيا لهما دور كاشف كمنهج من مناهج المعرفة ، فكل ما هو خيالى حقيقى ، وليس ثمة حقيقة لا يمكن تخيلها ، ولهذا فان روح الفكاهة لا يقدم الرؤية الوحيدة الصالحة للتعبير عن المزاج النقدى فحسب ، بل انه ـ على عكس الهروب والتسرب الناجم عن قلب النظام تحت اسم الواقعية الذى يجرنا الى حلم ثلجى خارج عن شروط الواقع ، يظل يمثل الامكانية الوحيدة التى نجدها أمامنا للتحرر من مأساتنا الانسانية وقلق الوجود ، بشرط أن نتمثـل روح الفكاهة جيدا ونوظفـه كمرادف للحرية ، اننا عندما نعى الأشياء والأوضاع الشنيعة ونضحك منها فاننا نتحول الى سادة عليها ، والجلادون هم الذين لا يعرفون كيف يضحكون ، هم عمى القلوب منذ مولدهم ، هم العبيد بالفطرة ، ومن هنا فان الغيظ والجريمة يظلان المنفذ الوحيد والعزاء الباقى لهم • واذا كان الناس يتحدثون كثيرا عن فض خاتم الأساطير فان الوسيلة الوحيدة لذلك هى روح الفكاهة خاصة اذا كانت سوداء ، فان المنطق يبين من خلال لا منطقية العبث التى يتسلط عليها الوعى ، والضحكة هى الوحيدة التى لا تحترم أى محرم ، ولا تسمح بخلق محرمات جديدة ، والكوميديا وحـدها هى التى تملـك امكانية منحنا القوة كى نتحمل مأساة الوجود ولن يتأتى لطبيعـة الأشياء الأصيلة ، ولا للحقيقة أن تتكشف الا من خلال الفانتازيا فى واقعيـة أشد وجودا من جميع الواقعيات • ومسرح « ميجيل ميورا » يقتضى منا بذل جهد صغير ، قليل من رشاقة الروح من جانب القارىء أو المشاهد ، وعندئذ يقبض بيديه على المعقول من خلال اللامعقول ، يمضى من تصـور الواقع الى تصور آخر ، من الحياة الى الحلم ، ومن الحلم الى الحياة ، ان هذا التفكيك الظاهر للمفاصل ليس سوى تمرين ممتاز يثرى التعبير

المسرحي ويغنيه بتنويع ما هو واقعي باخضاعه لمنظور المؤلف المسرحي ، وفي هذا العمل تمتزج بألفة وديعة عناصر المأساوى بالكوميديا ، ودرجات الألم بالسخرية والرقة بالغلظة والخطورة ، انه « جمباز » ثقافي ممتاز .

واذا كان هذا ما كتبه واحد من قادة المسرح الأوربي عن « ثلاث قبعات كوبا » وطريقة مؤلفها في فض خاتم الأساطير من خلال روح الفكاهة فاننا نتوقع أن تكون قد ظفرت بتقدير كبير في مختلف اللغات العالمية،وهذا ما حدث بالفعل ، فقد ترجمت في كل من السويد والنرويج والدنمارك وفنلانديا وفرنسا والبرتغال ، وعرضت بعد اسبانيا في عديد من بلاد أمريكا اللاتينية ، من أهمها الأرجنتين وأرجواى والبرازيل والمكسيك ، كما ترجمت في مرحلة لاحقة وعرضت في الولايات المتحدة الأمريكية وهولاندا واليونان . وشأن الأعمال الأدبية التي تثبت حضورها على المستوى العالمي أخذ بعض النقاد يتلمس بعض التأثيرات الأجنبية فيها ، خاصة وأن ميورا لم ينكر استيعابه للمسرح الفرنسي قبلها ، فقيل انها تنم عن بعض التأثر بكتاب فرنسيين مثل « جان فيكتور بليرين » و « سيمون كانتليون » من بين ممثلي حركة المسرح الهارب الأوربي بين الحربين ، لكن يبدو من تتبع الظروف الخاصة بمولد هذه المسرحية لميورا أن التوافق غير المقصود هو الذي يربطها بهؤلاء الكتاب ، بالاضافة الى شدة حساسية المؤلف لطبيعة المرحلة التي كان يخضع لها مثل غيره من المؤلفين الفرنسيين ، واعتماده على تراث مسرحي لا يقل نضجا وحيوية وارتباطا بروح العصر مما كانوا يعتمدون عليه .

اللوحات الزائفة :

عرض بعض هواة التحف للبيع لوحة للفنان العالمي « بيكاسو » في حياته ، فجاء أحد المشترين ودار بينهما حوار حاد حول أصالة اللوحة لم ينتهيا فيه الى نتيجة موثوق بها ، فقررا حينئذ الاحتكام الى الفنان نفسه ليحسم لهما هذا الخلاف ، وكم كانت دهشة البائع الذى اقتناها منه عندما حكم بيكاسو بأن اللوحة مزيفة ، لكنه لم يستسلم للقرار ومضى يناقش عميله في ذلك فاتفقا على اختيار لوحة أخرى كان هذا العميل قد اشتراها من بيكاسو نفسه بعد أن رآه يضع عليها اللمسات الأخيرة ، فحملا اليه هذه اللوحة الثانية ، فنظر اليها الفنان الكبير ثم أعرض عنها قائلا : « هذه بدورها زائفة » ، فلما واجهه العميل بذكر الظروف التي اشتراها خلالها منه رد عليه بيكاسو قائلا : « وأنا أيضا أرسم لوحات لبيكاسو زائفة » ، ولا يقتصر هذا على مجال الفنون التشكيلية فحسب ، بل يمكن أن ينسحب أيضا على المجال الأدبي ، اذ أن الكاتب قد يستجمع كل قواه وطاقاته ويحتشد لعمل أدبي كبير يصب فيه رؤيته للعالم باتقان واحكام ، ثم

ينتظر موقف الآخرين منه ، فاذا قصروا عن الاحاطة به ، خاصة فى فن يتوقف تحققه على نشـــاط الآخرين مثل المسرح ، فقد يعتريه شيىء من الاسترخاء ، ويمضى فى انتاج بعض الأعمال الأخرى التى لا ترقى فى نضجها وتوترها الى مستوى العمل الأول ، وقد يتاح له بعد ذلك أن يعاود الكرة حتى تتوفر له فرص مواتية للتفوق على نفسه ٠

ويبدو أن « ميجيل ميورا » بعد أن كتب مسرحية « ثلاث قبعـــات كوبا » ورآها سجينة الورق عشرين عاما كاملة وهو يتحرك فى الوســط المسرحى قد أصيب بهذا الاسترخاء ، ولكنه ظل يحاول الحفاظ على مستواه فى عدة أعمال أخرى كانت أسعد حظا من العمل الأول ، ثم لما لم يجد استجابة كافية من القائمين على صناعة المسرح كسر أعواده وحطم مغزله وكف عن الغزل الرقيق كما يقول الشاعر العربى ، أو على حد تعبير أحد نقاده اتجه لتوديع الفن الحقيقى وأخذ فى تجارة السيارات ، وتمثل هذا الاتجاه فى كتابته لجملة مسرحيات تخلط العناصر البوليســية بالفكاهة اليسيرة وتسترضى ذوق الجمهور لتنتزع مع الضحكات الصافية من فمه القروش الرنانة من جيبه ، دون أن تحمله على التفكير الجدى فى مفارقات الحياة وأوضاع المجتمع ٠ أى أن « ميورا » بدوره كتب بعد ذلك أعمالا لاتمت فى حقيقة الأمر للعصب الحساس الأصيل فى مسرحه الحقيقى ، بل تنتمى لهذا النوع الآخر من اللوحات الزائفة التى قد يرسمها الفنان نفسه ثم لا يلبث أن ينكرها ان عرضت عليه ٠ ولعل أوضح نموذج لهذا الارتداد الفكرى فى أدب ميورا لا يتمثل فى أعمال مسرحية محددة اذ أنها غالبا تحتمل التأويل ، وانما فى موقفه من مجلة « السمانة » التى أنشـــأها بنفسه عام ١٩٤٢ ثم لم يلبث أن أنكر على صديقه « ألبارودى لا اجليسيا » الذى كان يديرها حدة موقفها النقدى من الأوضاع الاجتماعية القائمة بعد الحرب الأهلية ، فكتب له خطابا شهيرا مفتوحا يقول فيه : « ان السمانة قد ولدت لتتخذ موقفا باسما من الحياة ، لكى تقلل من قيمة الأشياء ، ولكى تسخر من الناس الذين ينظرون الى الحياة بجدية متطرفة ، لكى تضحك من الاكليشيهات والعبارات المألوفة ، ولكى تقضى على الادعاءات المتحمسة ، انها تطمح الى خلق عالم جديد لا واقعى وهمى ، حتى تحمل الناس على نسيان هذا العالم المتعب الثقيل الذى نعيش فيه ، لكى نقول لقرائنا : لا يفز عنكم فى شىء أن تكون الدنيا بهذه الغثاثة ، وأن تكون بعض الشخصيات المرورة قد أفسدتها بنقدها وخطبها ومظاهر عنفها ، مما لم يعد قابلا للاصلاح ، فهيا كى ننساها ونحاول عدم تعقيدها بأكثر مما هى معقدة ، وهكذا نجتمع فى غفلة من الناس الذين يتناقشون بحماس ويتقاتلون كى نتحدث عن عالمنا الخاص ، عن الفراشات والضفادع والفجر والقمر والعنكبوت ، وتأكد يا سيادة رئيس التحرير أنك بهذا النقد الذى

توجهه للحياة لن تصلح شيئا من حال الدنيا ، ولكن الذى ستنتهى اليه هو دعم موقف المرروين من التشنيع والشائعات ، ونحن أهل المرح والفن لم نخلق لذلك ٠

وبالرغم مما ينطوى عليه هذا الموقف الهروبى أيضا من نقد للحياة ويأس من جدوى اصلاحها الا أنه فى بعض المراحل التاريخية عندما يصدر عن فنانين كانت لهم مواقف قوية فى دعم بعض جبهات الكفاح الاجتماعى يصبح مظهرا من مظاهر السلبية التى تعود فى جملتها الى عدم الثقة فى نتائج الصراع والاستكانة الى التنفيس عن النفس بادعاء البراءة والسذاجة ، والتخلى عن التوتر الذى يقتضيه المسرح الطليعى التجريبى ٠ وقد تمثل ذلك أيضا عند ميورا فى سلسلة من الأعمال المسرحية التى أخذت تغازل ذوق الجمهور البرجوازى الذى كان ينخسه من قبل ويثير حفيظته ، مثل « حالة المرأة المدهشة » عام ١٩٥٣ ، و « وامرأة ساقطة » فى نفس العام أيضا ، « الثلاثة فى الضوء الخافت » و « حالة السيد الذى يرتدى ملابس بنفسجية » عام ١٩٥٤ ، و « القرار الأسمى » عام ١٩٥٥ ، و « السلة » فى نفس العام ، و « عزيزى خوان » فى عام ١٩٥٦ ، و « كارلوتا » فى العام الذى يليه ، ومسرحية « مشمش فى الشراب » عام ١٩٥٨ ، و « مارى بيل والعائلة الغريبة » عام ١٩٥٩ ، و « شالية مدام رينارد » عام ١٩٦١ ، و « المسليات » عام ١٩٦٢ ٠

وليس معنى هذا أن ميورا لم يرسم بعد ذلك أية لوحة أصلية ، فهو يقدم من حين لآخر أعمالا ذات أعماق بعيدة فى فن الكوميديا الحديثة ، حتى ليمكن القول بأنه يستعيد بها مكانته الطليعية ويقترب فيها مرة أخرى من موضوعاته الأثيرة عن المجتمع والحرية ، منها مثلا مسرحية « دوروتيا الجميلة » التى كتبها عام ١٩٦٣ والتى تقع على نفس الخط الدرامى لمسرحية ثلاث قبعات كوبا ، وان كانت اجراءات مسرح الثلاثينيات تختلف بطبيعة الحال عن اجراءات مسرح الستينيات والسبعينيات ، خاصة فيما يتصل بعناصر الكوميديا اللغوية التى أصبحت أكثر جوهرية وقابلية للفهم ببعدها عن المنحى السيريالى الأول ، كما اختلفت أيضا طريقة تكوين الشخصيات ، فبعد أن كانت تقدم النمط أو النموذج الموسع اقتربت بشكل أحد من مفهوم الشخصية الذاتى المحدد دون أن تقع فى حفرة الفردية ، كما نجد فى هذه المسرحية كثيرا من عناصر النقد الاجتماعى والاحتجاج على الواقع ، فدوروتيا ــ الشخصية الأولى فى المسرحية ــ بطلة من أبطال الحرية بكل معنى الكلمة ، وتمردها ضد المجتمع ونظمه الثابتة الطاغية القاسية سواء فى الفعل أو فى القول يتخذ شكلا خارجيا يتمثل فى عملية تحد له ، اذ ترفض خلع فستان زفافها بعد أن تركها العريس تتحرق انتظارا له وهرب يوم العرس ، مما يكتسب قيمة أصلية فى تحديها للعرف

وعدم تقبلها للنظم الشائعة ، ويتضح لنا مدى ما فى هذا الموقف من بطولة عندما ندرك أنها تعى جيدا أبعاده فهى تعرف أن هذا الوضـــع لا يقدم ولا يؤخر ،بل تذهب الى أبعد من ذلك اذ ترى هى نفسها أن مثل هــذه المواقف لا يفهمها أحد ، وبالرغم من ذلك تصر عليه لهدف محدد « كى يدركوا الظلم الذى ارتكبوه بشائعاتهم عنها ونقدهم لها » ، وهى تبدو بملابسها تلك وكأنها شبح لضميرهم الذى ينبغى له أن يستيقظ ، ولكن نهاية هذه المسرحية تمثل نوعا من العدل الشعرى الذى يضعه المؤلف بديلا عن العدل الموضوعى الواقعى ، وبهذا تختلف عن نهاية « ثلاث قبعات كوبا » التى تملأنا بالرغبة فى التحدى والشوق لمعاينة المستحيل ، انه هنا أكثر تواؤما مع معطيات المجتمع وقابلية للتصالح معه ، وأكثر حنانا فى التعامل مع اللحظات الدرامية الحاسمة للمنشقين عليه ٠

ويتكرر فى مسرح ميورا نمط درامى خاص يعد اســتمرارا للتيار الـذى بدأه فى نموذجه الأول ، حيث يعرض المرأة المتحــررة الى درجة التهاون ، والرجل الهياب غير المجرب الذى يركبه الخوف والاشفاق اذا ما وضع فى موقف يجابه فيه الجسارة الشخصية للمرأة المدربة الخبيرة ، ومن هذه المجابهة يخــرج ميورا من جعبته دائما تنويعات مختلفة تطفح بالسخرية والدعابة والمفارقة المضحكة ٠

وبالرغم من تكرار هذا النمط فان المؤلف قادر دائما على أن يعثر فيه على تنويعات خاصة تقع أحيانا فى جانب العاطفية المسرفة ، وتقف أحيانا أخرى عند حدود الكشف الشعرى عن ايقاع الحياة الكامن فى مثل هذه المفارقات ، مع استشارة الجانب الشعورى بالقدر الذى يجعلنا نتجاوز حدود الاضـحاك الفج الى روح الدعابة الرقيقة ، ومن أمثلة هذا النوع مسرحية « نينيت والرجل القادم من مرسية » ١٩٦٤ ، هذا الرجل الذى يناهز الخامسة والثلاثين من عمره ، والذى يتميز بأنه كاثوليكى رجعى يمتلك مكتبة ناجحة تدر عليه دخـلا وفيرا ، ولـــكن الحياة فى مدينته الاقليمية لا تعقيد فيها ولا مغامرات ، مما يجعلها تفتقر للمذاق الحار المثير ، خاصة وأن أهم ما ينقصها هو امكانية المغامرة العاطفية والجنسية الجريئة ، من هنا يذهب صاحبنا فى رحلة الى باريس بحثا عن ذلك ، مدفوعا بشهرة المدينة الفرنسية فى الحرية والانطلاق ، وكأى رجل اقليمى يبحث صاحبنا عن صديق يساعده فلا يجد سوى رفيق قديم سافر هو الآخر منذ أعوام بعيدة الى فرنسا ، ربما بحثا عن نفس الهدف ، وأصبح خبيرا بدور السينما التى تعرض الأفلام المكشوفة ، وتكونت لديه خبرة عن الأوساط المختلفة ، فيستأجر له هذا الصديق حجرة فى منزل مواطن لهما هاجر منذ فترة طويلة وتزوج بامرأة فرنســية ، وأنجب منها فتاة شابة جميلة هى « نينيت » المتحررة ، التى تمثل بالنسبة لصاحبنا تجسيدا

لكل ما تعنيه التجربة المنشودة ، فيقضى أيامه فى باريس حبيس المنزل ، يجادل فى السياسة الاسبانية ويأكل الطعام الاسبانى ، ويقع فى سلسلة من المفارقات المضحكة نتيجة لأفكاره الغريبة وصدامها مع تصرفات الفتاة الطبيعية ، تتكشف خلالها أنماط اجتماعية وثقافية متميزة عبر الموقف والتفسير الخاطىء والفكرة القارة عن طبيعة التطور الذى يلحق بالعلاقات الانسانية فى المجتمعات المتحضرة ٠

ويتابع « ميورا » بعد ذلك انتاجه الدرامى بصفة منتظمة ، مسرحية كل عام تقريبا ، حتى يحتل مكانه كظاهرة بارزة على ذروة الكوميديا الاسبانية المعاصرة ، وتختصم حوله ــ كما هو طبيعى ــ الأجيال الحديثة مناقشة موقفه السياسى والاجتماعى ، لكنها تظل على اعترافها له بأستاذيته التى لا تنكر فى اعطاء المسرح الكوميدى جرعة قوية من الجدية الخطيرة فى بداياته على الأقل ٠ وان أخذت عليه أنه قد اضطر للتخلى عن هذه الخطوة ، وافساح المجال بالتدريج للسذاجة الفطرية والفكاهة السهلة غير المنشقة ، باعتبارهما مصدرا لروح التوفيق التى تسود المسرح المنتصر فى كافة العروض والمجلات ، ورمقته بأسى وهو يكف عن هتك الستار وكشف الأساطير الزائفة ، الا أنها تذكر له بالتقدير اقامته للجناح الكوميدى للمسرح الاسبانى المعاصر ، بنفس المستوى الفنى الذى أقام به « بويرو بابيخو » و « ألفو نسوساسترى » الجناح التراجيدى له ، وتصبح مسرحية « ثلاث قبعات كوبا » التى كتب هذا الفصل تقديما لها نظير « قصة سلم » فى أنها آذنت بعصر جديد للمسرح الاسبانى ، وان كان حظها قد اختلف عنها ، فصلابة الموقف المأساوى ، وطبيعة ما يفرضه على أصحابه من زهد وسوء ظن بالحياة وتقليب دائم لمواجعها يجعلهم مختلفين عن كتاب الكوميديا الذين يعالجون العذاب بالضحك ، وينقرون عين الدهر بالنكتة ، ويسمحون لأنفسهم أحيانا أن يغيبوا عن الشروط القاسية للتطور المادى والأدبى لمجتمعاتهم ٠

ثبت المصادر الأجنبية

1. Albornoz, Aurora de : La Presencia de Unamuno en Antonio Machado, Madrid 1965.

2. Ballester, Torrente : Teatro Espanol Contemporaneo Madrid, 1968.

3. Ballester, Torrente : El Teatro Serio de un Humorist, Madrid 1965.

4. Belcua, José Manuel : Introduccion a Opras Poeticas de Lope de Vega. Barcelona 1969.

5. Borel, Jean-Paul, El Teatro de lo imposible Madrid 1966.

6. Brecht, Bertold, Teatro Completo. Trad, Buenes Aires, 1966.

7. Brecht, Bertold : Escrito Sobre teatro, Buenos Aires 1970.

8. Cortina, Jose Ramon : El arte dramatico de A.B.V. Madrid, 1968.

9. De la Granja, F. Al-Andalus, Vol XXIV, Madrid 1959.

10. Desuche, Jacques La técnica teatral de B. Brecht Trad Barcelona, 1968.

11. Entrambasaguas Juaquin, Lope de Vega Madrid, 1942.

12. Farinelli, Areuro, La vita Eun Signo Turn.

13. Filex Olmedo : Las Fuentes de la vide Es Sueno Madrid. 1928.

14. Garcia Pavon, F. Teatro Social en Espania, Madrid 1962.

15. Gioronouco, Estudios de la literatura comparada, La Laguna, 1954.

16. Gonzalez de Amezcua, Agustin, Epistolareo de Lope de Vega Madrid 1941.

17. Guarner, Luis : En Torno a lope de vega Valencia 1976.

18. Ionesco, E. La desmistificacion Por el Humor negro. Trad. Primer Acto. Madrid 1963.

19. Jospers, Esencia y Forma de lo Tragico. Buenos Aires 1960.

20. Marquerie, Alfredo : Viente a nos del teatro en Espana Madrid 1959.

21. Menédez Pidal, Ramon : De Cervantes a Lope de Vega. Madrid 1973.

22. Mihura, Miguel : Introduccion a Tres Sombreros de Copa. Madrid 1965.

23. Monleon, José : Treinta anos del teatro de la derecha. Madrid 1971.

24. Monleon, José : un teatro abierto, Prologo de alguna obras de A.B.V. Madrid 1968.

25. Perez Minik. D. Teatro Europeo Contemporaneo. Madrid, 1961.

26. Rozas, Juan Monuet, Significacion y doctrina de Arte Nuevo de Lope de Vega Madrid 1976.

27. Ruiz Ramon, F. Historia del teatro Espanol Madrid, 1967.

28. Ruiz Ramon, F. Introduccion a la tragidia de Calderon. Madrid 1967.

29. Sastre, Alfonso, Anatomia del realismo Madrid 1965.

30. Sastre, Alfonso : La revolucion y la critica de la cultura Barcelona, 1970.

31. Sainz de Robbes, C. F. Lope de Vega Madrid 1962.

32. Sanchez Escribano, F. Porquiros Mayo : Perceptiva dramatica Espanola Madrid 1960.

33. Sirera, José Luis : El Teatre del Siglo XVII, ciclo de lope de vega Madrid 1982.

34. Tejedor, Jose Iuis : Caldron de la Barca Madrid 1962.

35. Unamuno, Miguel de : Teatro Completo, Madrid 1959.

36. V. Aubrun, Charly : Ta Cometia Espanola 1600-1680.

37. Valbuena Prat : El teatro Espanol en su siglo de oro, Barcelona, 1970.

38. Valbuena Prat : Historia de la literatura Espanola. Barcelona, 1968.

39. Valbuena Prat : Historia del teatro Espanol Barcelona, 1957.

40. Vossler, Carlos Lope de Vega y su tiempo. Madrid 1950.

41. Wardropper, W. Bruce : Introduccion al Teatro relegioso del Siglo de oro. Madrid, 1952.

42. Zamora, Guerrero : Historia del teatro Contemporaneo. Barcelona 1962.

43. Zamora vicinte, Alonso : Lope de Vega, Su vida y su obra Madrid 1969.

فهــرس

صفحة

صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٧٣٠٢ / ١٩٩٢

ISBN — 977 — 01 — 3118 — 0